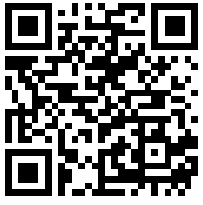
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

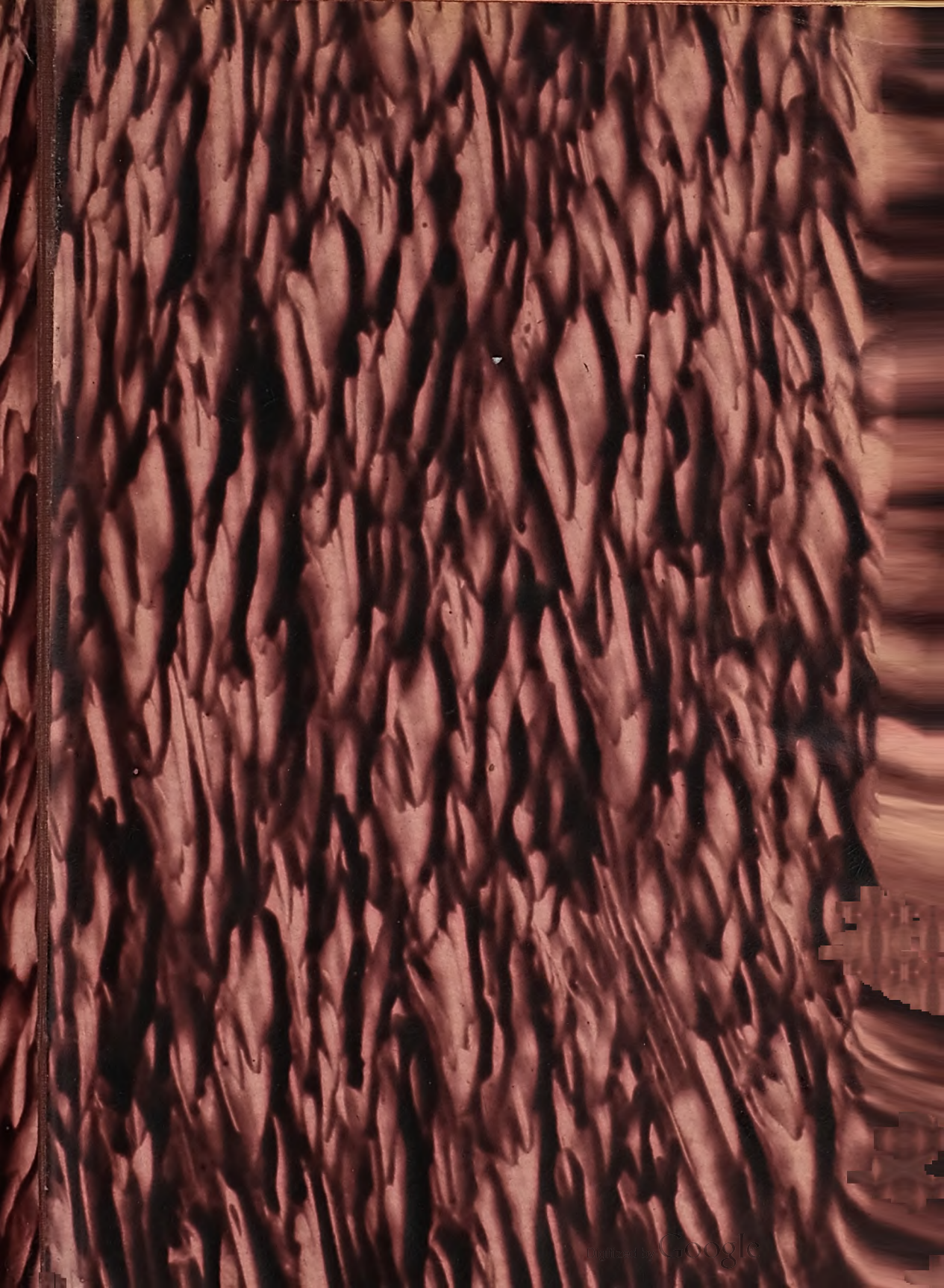
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

INDIANA
UNIVERSITY
LIBRARY

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDI ITALIANI

DI

FILOLOGIA CLASSICA

NUOVA SERIE – VOL. IV

FIRENZE
FELICE LE MONNIER
EDITORE

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

1095-1925 - Firenze, Stabilimento Tipografico E. Ariani, Via San Gallo, 33

Digitized by Google

STUDI DI POESIA ELLENISTICA (*)

I. — TEOCRITO IMITATORE DI PINDARO.

L'*Ierone* e il *Tolomeo* di Teocrito hanno innegabili caratteri comuni. Comunque si risolvano le questioni cronologiche sui due carmi, è indubbio ch'essi furono scritti in circostanze simili, a breve distanza di tempo l' uno dall'altro, in una stessa cerchia di condizioni materiali e di pensiero. Ma le somiglianze sono così notevoli e così inerenti ai τόποι che costituiscono l' intelaiatura di questi componimenti, e ai punti d' unione d' un argomento con l'altro, che esaminare questi caratteri comuni vuol dire stabilire già un primo criterio per ritrovare le imitazioni che Teocrito può aver derivate da poeti anteriori.

1. *Ierone* e *Tolomeo* sono due βασιλικὰ μέλη, due elogi di sovrano, da una parte, e dall'altra due richieste di danaro del poeta povero in cerca d' un protettore. Poesia pratica, dunque, che « deve piacere » più al protettore che al poeta. Chi è solito parlare in nome d' un'estetica superiore, non si rassegnerà ad attribuire a Teocrito una Musa adulatrice. Ma,

(*) I presenti studi, e quelli che appariranno prossimamente in questa stessa Rivista, fanno seguito ad altri lavori, pubblicati altrove, che elenco qui per comodità dei lettori:

a) *Studi di cronologia teocritea*. Firenze, 1924.

b) *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*. (« Atene e Roma », 1923).

c) *L' « Heracliscos » di Teocrito* (« Atene e Roma », 1923).

d) *Virgilio e Arato* (« Atene e Roma », 1924).

e) *Teocrito e l'autore dell'idillio VIII* (« Atene e Roma », 1925).

Nell'articolo sull' Idillio VIII, tra le molte altre prove contro l'autenticità del carme, contavo anche τίς ἀμῖν ἄρκιος εἴη ; di v. 13, cioè un ottativo senza la particella ἄν. Ora, τίς è congettura ch' io credo probabile, ma pur sempre congettura, del WILAMOWITZ: gli altri editori hanno ὅτις, desunto da un ὅστις dei codici. A quest' indizio sarà, dunque, prudente rinunziare. Ma, s'intende, non rinunzio affatto alla mia tesi, che si fonda su ben altri argomenti.

Digitized by Google

se il poeta stesso si dichiara pronto a mettere la sua arte a disposizione di chiunque lo inviti, e se ci descrive egli stesso le sue Grazie vagabonde e mendicanti, come possiamo crederci in diritto di non prenderlo sulla parola, e di attribuirgli, anzi, in un tempo che la Musa era, se non proprio *ἐργάτις*, sempre *φιλοκερδής*, un idealismo così delicato e moderno?

2. I carmi 16 e 17 hanno proemi simili, staccati per pensiero e per forma dal resto: con parallelismo di concetti e di espressioni; con opposizione tra distico e distico, tra verso e verso; senza *enjambement* tra un distico e l'altro. Così, nell'*Ierone*, in un proemio di quattro versi, c'è corrispondenza perfetta per distici, per versi, per emistichi. I proemi son fatti proprio per entrare in argomento: le prime battute si fan cadere dall'alto, lentamente, come per preparare a qualcosa di solenne.

3. I *τόποι*, in questo genere di componimenti, formano lo sfondo del quadro. Per la loro natura così vicina a una certa aria di falsa profondità filosofica, essi si prestano felicemente a far passare inavvertita qualunque adulazione esagerata. Un panegirista che si rispetti, dev'essere furbo due volte: la prima, a lodare più che può; la seconda, a tirar fuori più filosofia e più tradizione che può, per mascherare sapientemente le adulazioni. L'abbondanza di *τόποι* è identica; identici sono i punti di passaggio. Il *τόπος* della liberalità è strettamente congiunto con quello del *κλέος*, e quello del *κλέος* strettamente congiunto con quello del poeta distributore d'immortalità. La diatriba contro la *φιλοκέρδεια* è comune ai due carmi. Ogni *τόπος* appena accennato nell'*Ierone* si trova svolto più ampiamente nel *Tolomeo*, e viceversa. Sembra quasi che Teocrito, in uno di questi due carmi, abbia sotto gli occhi il suo primo lavoro, e abbrevi o estenda quello che ha già detto la prima volta, determinando, così, fra i *τόποι* dei due componimenti, una specie di compenso di estensione.

4. Il modo d'introdurre il personaggio principale è identico: Due *couplets* enfatici, con ripetizione di parole (nè.... nè...;

Digitized by Google

già.... già....) richiamano l'attenzione del lettore; nel terzo *couplet*, appare il re in armi (che è detto, tutte e due le volte, se pure non precisamente in questo punto, *αἰχμητής*), pronto ad assalire il nemico e a difendere il suolo della patria. La maniera di lodare il re è identica, con la differenza che quello che per Ierone è piuttosto un voto e un augurio, per Tolomeo è già uno stato di fatto. Di Ierone si dice che compierà imprese più grandi di quelle di Achille e di Aiace; Tolomeo è chiamato eroe grande come Achille e Diomede, e, paragonato ai due eroi omerici, è messo quasi in posizione privilegiata anche rispetto ad essi. Il re è lodato successivamente, per l' *ἀνδρεία*, per la *φρόνησις* e per la *φιλανθρωπία*, con divisioni rettoriche più chiaramente riconoscibili nel *Tolomeo*, molto meno nell'*Ierone*, che è assai più libero e assai meno scolasticamente condotto. I due *βασιλικὰ μέλη* approdano, in fondo, allo stesso elogio d' una pace fondata sulle armi, potente e vittoriosa.

5. Nei due carmi ricorrono espressioni identiche. Così troviamo in *Hier.*, 102, in posizione evidentissima in fondo al verso, *αἰχμητὰν Ἱέρωνα*; e in *Tol.*, 56, nella stessa posizione *σὲ δ' αἰχμητὰ Πτολεμαῖε | αἰχμητᾷ Πτολεμαίῳ...*: il Filadelfo riceve, quasi come una consacrazione ufficiale, questo titolo, preceduto immediatamente dall'elogio al padre, *αἰχμητής* anche lui. La parola arcaica eleva subito il celebrato al paragone con eroi antichi. Nell' uno e nell'altro carme, i poeti sono chiamati *Μουσάων ὑποφῆται* (*Hier.*, 29; *Tol.*, 115); *ὑποφῆται* è una rarità omerica, usata una sola volta in Omero, che ha il senso di «indovino, *προφήτης*», e in questo stesso senso ripresa da Apollonio Rodio. Così pure son da confrontare *ἱεροῦς κατ' ἀγῶνας* di *Tol.*, 112 con *ἐξ ἱερῶν ἀγώνων* di *Hier.*, 47. Si può confrontare ancora *Hier.*, 41 *ἐς εὑρεῖαν σχεδίαν στυγνοῖο γέροντος* con *Tol.*, 48-49 *ἐπὶ νῆα.... κυανέαν καὶ στυγνὸν ἀεὶ πορθμῆα καμόντων* (1).

Da questi brevi punti di raffronto risulta chiaro, prima di tutto, il vero carattere dell' *Ierone*, che, per quanto più libero

(1) Cfr., del resto, per l' immagine, Leonida, *A. P.* 7, 67: *Ἀχέροντος ὕδωρ ὃς πλώεις πορθμίδι κυανέῃ.*

Digitized by Google

del *Tolomeo*, è un encomio anch'esso, nonostante quello ch' è stato scritto contro questa interpretazione (1). In secondo luogo, appare evidente, specialmente dai punti 1, 2, 3, 4, che questi due componimenti hanno un fondo comune di concetti, di forme, di *τόποι*. Teocrito non crea egli stesso questo fondo comune, come non crea certo il genere del *βασιλικὸν μέλος*: egli attinge a modelli anteriori. Che il poeta, per il *βασιλικὸν μέλος*, tenga presente uno schema determinato ch'egli segue abbastanza scolasticamente, apparirà con tutta chiarezza quando si farà l'analisi del *Tolomeo*. Anche per l' *Ierone*, il carattere d'encomio, che invano si è voluto negare, come serve a intendere il carme in sè stesso, che non si capisce bene come si potrebbe intendere altrimenti, è, d'altra parte, utile metterlo in rilievo, e sarà ancora più utile riaffermarlo definitivamente in seguito, perchè solo così potranno spiegarsi le relazioni innegabili che questo carme, assai più del *Tolomeo*, ha con carmi e con luoghi di Pindaro. Bisogna porsi il problema con chiarezza: una volta negato al componimento il suo carattere di encomio, non sapremmo spiegarci, o ci spiegheremmo molto peggio, le derivazioni pindariche. Ma d'altra parte, una volta notate le derivazioni pindariche, nessuno mi accuserà di petizione di principio, se riterrò maggiormente provato il carattere encomiastico del carme. Così il carattere stesso del componimento, desunto dall'analisi di esso e dal confronto col *Tolomeo*, e le derivazioni pindariche, indipendentemente accertate, integrandosi a vicenda, si accorderanno a favore della stessa interpretazione (2).

(1) Cfr., per esempio, ROSTAGNI, *Poeti alessandrini*, 47 sgg. Il Rostagni, del resto, non dà un' interpretazione sua del carme teocriteo; manifesta il proprio entusiasmo per esso, rifacendolo a modo suo. A me il suo entusiasmo sembra eccessivo, e il suo rifacimento arbitrario. Il Rostagni, più che *criticus artifici additus*, è stato, in questo caso, *artifex artifici additus*: siamo, dunque, fuori della critica. E innanzi tutto, la ricostruzione poetico-rettorica del Rostagni è tutta fondata sopra una cronologia, che altrove (*Studi di cronologia teocritea*) ho dimostrata impossibile.

(2) Qualche imitazione da Pindaro trovano già qua e là, nel carme XVI, KUIPER (*Mnemosyne*, 1889, p. 378 sgg.) e HOLZINGER (*Philologus*, LI, p. 193 sgg.). Ma poco giova notare imitazioni sparse, senza

Digitized by Google

1. — L' « Ierone ».

Questo componimento s'intitola *Χάριτες ἢ Ἱέρων*, e il doppio titolo ha fuorviato gl' interpreti, i quali hanno disconosciuto il carattere encomiastico del carme, per fermarsi esclusivamente o eccessivamente sui punti in cui il poeta parla *pro domo sua*, allontanandosi, ma solo occasionalmente, dalla forma consueta dell'encomio. Così pure si è pensato, con l' Edmonds (1), per es., che *Χάριτες* potesse essere il titolo dato da Teocrito all' intero volume di una piccola raccolta di carmi, della quale questo, il primo, sarebbe la prefazione. Una congettura simile è fantastica: o somiglia un po' all' ipotesi di chi fa risalire l'*Ἡρακλίσκος* e l'*Ἡρακλῆς λεοντοφόνος* (cioè il carme 24 di Teocrito e il carme 25 non teocriteo, ma falsamente attribuito al poeta), a un' immaginaria *Ἡράκλεια*, quando proprio la lettura degli stessi carmi 24 e 25, se mai esistesse qualche indizio positivo per un'*Ἡράκλεια*, potrebbe decidere la questione in senso definitivo, facendoci escludere *a priori* l' idea del poema unico. Il titolo di *Χάριτες*, che forse risale al poeta, deriva certo dal fatto che Teocrito comincia con le Cariti e con le Cariti finisce, prendendo commiato da esse in forma solenne. Ma sarà bene riassumere brevemente il carme, dando rilievo specialmente ai *τόποι* e ai punti di passaggio da un *τόπος* all'altro.

Proemio: « Le Muse, che sono dèe, cantano gli dèi; io, mortale, canto i mortali ».

A questo punto, il poeta dovrebbe cominciare a tessere subito le lodi di qualcuno, ma gli si presenta davanti l' obiezione: « Chi canterò? Chi è che paga in questo secolo di avari? », che lo distoglie dal suo proponimento. Vengono

metterle in relazione con l' interpretazione generale del carme e senza cercare di spiegarsi come mai Teocrito, il meno pindarico dei poeti, s'induca a pindareggiare. Tanto è vero che il WILAMOWITZ (*Textgesch. d. Buk.*, p. 153), nega, a torto, ogni relazione con Pindaro.

(1) EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets*, p. 197.

Digitized by Google

le sue poesie, a piedi nudi, corrucciate, col capo tra le ginocchia: tornano da lui senza aver ricevuto nulla da nessuno. Il poeta ne trae partito per una diatriba contro la *φιλοκέρδεια* dei suoi contemporanei, e, naturalmente, per un elogio della liberalità. Questa virtù dev'essere esercitata specialmente con i poeti, perchè essi soli sono in grado di dare il *κλέος* agli uomini. Seguono gli esempi degli Alevadi, degli Scopadi, dei Creondi, cantati da Simonide, e degli eroi celebrati da Omero, i quali, senza il loro poeta, non avrebbero mai ottenuta l'immortalità. A questo punto, il poeta riassume: è impossibile vincere la *φιλοκέρδεια*; ma egli non se ne cura. Egli cerca di rendersi grato qualcuno col favore delle Muse.

Così la lunga parentesi che comincia da: « Chi canterò? » è chiusa; e il poeta, rimessosi per la sua strada, continua: « Forse, ho trovato il mio uomo, degno di Achille e di Aiace. È Ierone, che si prepara alla guerra contro i Cartaginesi, li respingerà e li vincerà ». Seguono gli auguri di pace vittoriosa e fiorente: i poeti celebreranno l'eroe Ierone; non ultimo tra essi, Teocrito.

Commiato: « Invocazione alle Cariti: Se nessuno mi chiama, resterò a casa mia; ma son pronto ad andare da chi mi invita. Solo, non lascerò mai le Cariti: non vi è nulla di bello nè di dilettevole, per gli uomini, senza di loro ».

Il carattere essenzialmente encomiastico del componimento è innegabile. Chi s'immagina un Teocrito che voglia fare uno sfogo autobiografico, rivendicando il suo personale valore poetico contro l'avarizia del secolo, o far propaganda per il nazionalismo siciliano sotto la forma d'una crociata anticartaginese e con programma politico: *La Sicilia ai Siciliani*; chi s'immagina ch'egli solo incidentalmente, non di proposito, accatti la protezione di Ierone, dimostra d'aver troppa fantasia per poter cogliere il motivo principale del componimento, che pure è evidente al lettore più superficiale.

Solo la figura centrale di Ierone, che domina il carme, può unificare e spiegare i vari *τόποι* ed elementi. Osservare, come si è fatto, che l'elogio vero e proprio di Ierone è contenuto solo in pochi versi, non conta. E la cosa non è nemmeno vera:

Digitized by Google

dal v. 71 in poi, il poeta non lascia il suo eroe sino alla fine. Ma anche la prima parte, a considerarla bene, è un elogio di Ierone, o serve maravigliosamente di fondamento a un elogio di Ierone. La stessa lunga parentesi da v. 5 a v. 70 non è, in fondo, una parentesi. Il poeta adempie alla prima parte del suo compito: bussare a quattrini con garbo. Non bisogna mai dimenticare che l'encomio non si fa, di solito, per amore dell'arte: bisogna lodare e, insieme, ricordare accortamente i propri diritti. Il discorso è sempre tutto rivolto a Ierone: « Simonide dette l'immortalità ai grandi signori di Tessaglia ». È sempre sottinteso: « Così tu l'avrai da me, o Ierone, se sarai accorto e capirai qual è il tuo dovere verso i poeti ». Così pure, gli eroi omerici nominati nei vv. 48-57 non servono solo come esempi, addotti a giustificare il noto *τόπος*: « la poesia rende immortali »; ma fan sorgere subito, in chi legge, inevitabilmente, il confronto con Ierone. Infatti, quando Teocrito passerà al panegirico vero e proprio del suo eroe, prima ancora di nominarlo, lo chiamerà nuovo Achille e nuovo Aiace. Il ricordo omerico è giovato mirabilmente a preparare il lettore al novissimo accostamento, senza che egli creda doveroso scandalizzarsi. Paragonare senz'altro ad Achille e Aiace Ierone che, quando il poeta scriveva, era *στρατηγός*, non ancora *βασιλεύς*, e non aveva fatto ancora nulla di notevole, sarebbe stato imprudente ed esagerato. Invece il lungo parallelismo: « nè Cicno, nè Odisseo, ecc., avrebbero avuto gloria senza Omero », attraverso l'altra proposizione, facile a sottintendersi, non discutibile: « e nemmeno tu, o Ierone, senza me, Teocrito », rende come legittima e *pacifica* una terza proposizione, in sè discutibilissima: « Ierone è un nuovo Aiace e un nuovo Achille ». Così il buon poeta, quando prende a celebrare qualcuno, tutto fa cospirare a gloria del celebrato (1).

(1) Avverto una volta per tutte che chiamo « encomi » i due carmi teocritei, perchè due « encomi » il poeta voleva scrivere davvero, e mal s' intendono se non si considerano come « encomi ». Ma non mi lascio dominare neppure lontanamente dal pregiudizio dei « generi letterari ». I due carmi teocritei sono poesia mediocre, non perchè siano encomi, ma perchè il poeta, questa volta, è inferiore a sè stesso, e forse era costituzionalmente inadatto a pindareggiare.

Digitized by Google

Stabilito, dunque, il carattere tutto encomiastico del componimento, resta a determinare il significato, un po' incerto, che hanno in esso le *χάριτες*. E io non esito punto a sostenere che tutto quanto riguarda le *χάριτες* in questo carme, è di derivazione pindarica.

Innanzi tutto bisognerà distinguere: *χάριτες* è usato in due sensi un po' diversi al principio e alla fine. Alla fine, sono le Cariti Eteoclee di Orcomeno: sono divinità, dunque, alle quali il poeta si rivolge, invocandole a non abbandonarlo. Ma al principio, nei vv. 5 sgg.?: «Chi riceverà benevolmente le mie Cariti, aprendo loro le sue porte, e non le rimanderà indietro senza doni? Esse, crucciate, a piedi nudi, tornano da me, lamentandosi di aver fatta la strada invano; e restano avvilite, col capo tra le ginocchia, nel fondo della cassetta vuota, loro sede, ogni volta che tornano senza profitto».

Lo scoliasta ha una spiegazione giusta e un riferimento sbagliato. Qui *χάριτες* sono veramente «le *sue* poesie», *τὰ οἰκεῖα ποιήματα*, com'egli suggerisce. Veramente sono qualche cosa di più: sono le sue poesie personificate: qui abbiamo un'ipotiposi delle sue poesie. Questo non vuol dire, s'intende, che siano le sue Muse o le sue Grazie: le sue poesie personificate non sono ancora le Muse o le Cariti ispiratrici di poesia. Questa osservazione, non punto peregrina, sarebbe inutile farla, se il commento tedesco del Fritzsche (*ad loc.*) non intendesse proprio così, naturalmente, male. Io spiegherei in un senso ancora più stretto, — e sarebbe confermato dai raffronti pindarici —: «i suoi encomi personificati», «i suoi encomi poco apprezzati e peggio pagati, che non han colto il bersaglio». Chi poi, come il Taccone (1), trova nelle *χάριτες* dei vv. 5 sgg. «il desiderio, l'intenzione che ha il poeta di riuscire gradito, o meglio la venustà e la benevolenza ch'egli dispensa a larga mano nei suoi carmi», mi pare corra il rischio d'attribuire a Teocrito la personificazione concretissima ed esattissima di qualche cosa di troppo vago e indeterminato.

Lo scoliasta ha ragione. Ma ha il torto di fare un riferimento sbagliato. Simonide aveva due cassette, *κιβώτια, τὸ μὲν τῶν χαρίτων, τὸ δὲ τῶν διδόντων*. Quando andava da lui qualcuno *χάριν*

(1) *Idilli di Teocrito tradotti*, p. 176, n. 2.

Digitized by Google

αἰτούμενος, faceva portar le cassette: quella *τῶν χαρίτων* era vuota; quella *τῶν διδόντων* era piena. Ma il raffronto con Simonide non si capisce a che giovi. In un'altra redazione dello stesso racconto (Stob., *Flor.*, X, 39), si oppone una cassetta *τὴν μὲν χαρίτων* a un'altra, *τὴν δὲ ἀργυρίου*, che corrisponde a quella *τῶν διδόντων* dello scoliasta. Così, appare chiaro che in Simonide *χάρις* significa «il favore» o, se mai, «la prestazione fatta per favore». In Teocrito, invece, sono «le poesie»: non poesie fatte gratis, anzi poesie fatte perchè siano pagate. Il raffronto simonideo è del tutto arbitrario: è suggerito dal v. 10 *κενεᾶς ἐν πυθμένι χηλοῦ*, «nel fondo della cassetta vuota». Lo scoliasta ha pensato alla cassetta vuota di Simonide, e ha voluto dare un saggio della sua erudizione. A Simonide si poteva pensare, perchè è citato esplicitamente a v. 41, e nei vv. 34-37 ci sono esempi simonidei. Questo non toglie nulla, s'intende, all'inopportunità del raffronto.

Chi voglia spiegare davvero l'uso teocriteo di *χάρις*, deve rifarsi a poesia pindarica. In Pindaro, *χάρις*, tra gli altri suoi significati, ha spesso quello di «epinicio, elogio, poesia encomiastica». Così in *Isthm.*, 1, 6: *εἶξον, ὦ 'πολλωνιάς· ἀμφοτερᾶν τοι χαρίτων σὺν θεοῖς ζεύξω τέλος*: «Cedi, apollinea sede; col favor degli dèi condurrò a termine l'uno e l'altro inno» (cioè il peana ad Apollo e l'elogio di Erodoto Tebano). In *Isthm.*, 3, 8: «premio delle nobili azioni dev'essere per il prode il canto»; *χρὴ δὲ κωμάζοντ' ἀγαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι*: «e il poeta lo deve con dolci encomi esaltare». In *Pyth.*, 10, 64: *ἐμὰν ποιπνύων χάριν*: «cercando il mio epinicio». In *Ol.*, 10, 78: *ἐπωνυμίαν χάριν νίκας ἀγερώχου*; «l'inno eponimo della splendida vittoria», cioè l'epinicio, che prende nome da *νίκη*. In *Nem.*, 7, 75: *νικῶντί γε χάριν.... οὐ τραχύς εἰμι καταθέμεν*: «non son restìo a offrire al vincitore il carme meritato». Infine, in *Isthm.*, 6, 63 dei parenti dell'atleta Lampone il poeta dice: «qual messe d'inni trionfali recarono alla luce!» e continua: «irrigano la progenie degli Psalichidi *χαρίτων.... καλλίστᾳ δρόσῳ*»: «della splendida rugiada degli epinici».

Ma, già in Pindaro, *Χάρις* è, oltre che l'epinicio, la dèa dell'epinicio. Teocrito dichiara, nel commiato del suo componimento, di non voler lasciar le Cariti (cfr. vv. 108-109).

Solennemente come lo dice e poichè chiude con queste pa-

Digitized by Google

role il suo encomio, vuol dire che considera le Cariti ispiratrici della sua poesia, o almeno di questo suo *γένος* poetico. Ma già Pindaro, in *Ol.*, 9, 27-28, dichiara di coltivare il giardino delle Cariti: *ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον· κεῖναι γὰρ ὅπασαν τὰ τέρπν'· ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες ἐγένοντο.* E in *Pyth.*, 6, 1: *ἀκούσατ'· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος 'Αφροδίτας ἄρουραν ἢ Χαρίτων ἀναπολίζομεν.* Quanto all'invocazione esplicita alle Cariti, essa si ritrova continuamente in Pindaro. Basta pensare al principio di *Nem.*, 10: «Cantate, o Grazie, la città di Danao e delle cinquanta sue figlie dall'aureo trono». Oppure, alla fine di *Nem.*, 9: *εὔχομαι ταύταν ἀρετὰν κελαδῆσαι σὺν Χαρίτεσσιν.* O alla fine di *Nem.*, 5: *σὺν ξανθαῖς Χάρισσιν.* O al principio di *Pyth.*, 9: *ἐθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν σὺν βαθυζώνοις ἀγγέλλων Τελεσικράτη Χαρίτεσσι γεγωνεῖν*: «voglio col favore delle snelle Cariti celebrare Telesicrate dallo scudo di bronzo, proclamandolo vincitore pitico». In *Pyth.*, 9, 89, passando alle altre vittorie dell'eroe, si dice: *Χαρίτων κελαδενᾶν μή με λίποι καθαρὸν φέγγος*: «qui non mi manchi la fulgida luce delle Cariti armoniose». Per Pindaro, *χάρις* è la vittoria nella lotta, e *χάρις* il canto per celebrarla, perchè è sentenza pindarica (*Ol.*, 11, 10) che *ἐκ θεοῦ δ' ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεῖ πραπίδεσσιν ὁμοίως*: «per uno stesso favor divino [che l'abilità ai vincitori olimpici] fiorisce in petto ai poeti la poesia». Una stessa *χάρις*, per Pindaro, favorisce l'eroe a riuscire vittorioso e ispira il canto al poeta. Da questa concezione deriva certo l'idea delle *Χάριτες* come dee della poesia encomiastica, che appare chiara dai passi pindarici citati. E quest'idea ha certo in mente Teocrito, ispirandosi a Pindaro per l'architettura generale del suo carme.

Ma vi è di più: non solo Teocrito, per quanto riguarda le *Χάριτες*, trae da Pindaro l'ispirazione generale; ma tutto il passo teocriteo (vv. 104 sgg.), è di diretta derivazione pindarica:

> *ὦ 'Ετεόκλειοι Χάριτες, θεαί, ὦ Μινύειον*
> *'Ορχομενὸν φιλέοισαι ἀπεχθόμενόν ποτε Θήβαις....*
> *καλλείψω δ' οὐδ' ὔμμε· τί γὰρ Χαρίτων ἀγαπατὸν*
> *ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; ἀεὶ Χαρίτεσσιν ἅμ' εἴην.*

Qui lo *ζῆλος Πινδαρικός* è evidente. Teocrito imita, oltre che il passo già citato di *Ol.*, 9: *κεῖναι γὰρ ὅπασαν τὰ*

Digitized by Google

τερπνά ecc., il notissimo passo di *Ol.*, 14, vv. 3 sgg.: *Χάριτες Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι, κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι· σὺν γὰρ ὔμμιν τὰ τερπνὰ καὶ τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς, εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ. οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ κοιρανέοντι χορούς οὔτε δαῖτας.*

Se si fosse tenuto presente il passo pindarico, almeno non si sarebbe spedito da qualche critico inutilmente il nostro poeta ad Orcomeno, per fargli indirizzare proprio di lì il suo carme a Ierone. *Ὀρχομενὸν Μινύειον* è in Omero, *β* 218; ma qui Teocrito l'avrà tolto da Pindaro, come certo l'accenno omerico avrà originato il *Μινυᾶν παλαιγόνων* pindarico. Quanto all'accenno teocriteo *ἀπεχθόμενόν ποτε Θήβαις*, è una preziosità erudita, è il particolare dotto tanto caro agli Alessandrini; allo stesso modo, il poeta, due volte che nomina Alcmena nel suo carme 24, aggiunge per es., tutte e due le volte *ἁ Μιδεάτις*, per prender partito nella disputa se Alcmena fosse di Tirinto o di Midea. Ma forse qui il particolare erudito significa qualche cosa di più. A me pare, in fondo, parafrasi del *παλαιγόνων* pindarico. Perchè c'è in Pindaro *παλαιγόνων*? A provare l'alta antichità del culto. Ora, l'accenno erudito *ἀπεχθόμενόν ποτε Θήβαις* che altro vorrebbe provare, se non l'antichità e la venerazione del culto delle Cariti, richiamando l'attenzione sull'antica mitica inimicizia fra Tebe e Orcomeno? E non è conforme al miglior uso alessandrino rifare il poeta antico, sostituendo, come in questo caso, all'espressione generica un dato di fatto determinato, a cui tanto più il poeta sembra tenere, quanto meno ha a che fare con l'argomento? L'accenno, così sobrio, *ὦ Ἐτεόκλειοι* ecc. doveva bastare. Le saghe beotiche su Eteocle ed Ergino erano così conosciute, che la più leggera allusione bastava. Così, per esempio, in *Ol.*, 4, 17, Pindaro narra il mito di Ergino, senza designarlo altrimenti che con *Κλυμένοιο παῖδα*.

Ad ogni modo, a me sembra evidente che il passo dell'*Ierone*, da v. 104 a 109, è di diretta derivazione pindarica; che *χάρις* di v. 5, nel senso di «encomio», è dell'uso pindarico; che, infine, l'invocazione alle Cariti si riconnette con Pindaro e ha il suo fondamento in poesia pindarica. Le Muse restano le dèe della poesia in generale, per Teocrito e Pindaro; e stanno bene insieme con le Cariti. Stanno insieme continuamente in Pindaro: cfr. anche Teognide, *Μοῦσαι καὶ Χάριτες*,

Digitized by Google

κοῦραι Διός (v. 15). Ma, come nei carmi epici, Teocrito, in qualche punto (per es., in 22, 116), interrompe il suo racconto e dice: εἰπὲ θεά, σὺ γὰρ οἶσθα, invocando la Musa di Omero, qui, trattandosi di un encomio, invoca le Χάριτες pindariche, cioè le Muse della poesia encomiastica, sicchè egli stesso potrebbe dire, come Pindaro, di coltivare il giardino delle Cariti.

Quanto ai τόποι, essi si possono raggruppare intorno a quattro punti principali:

1) diatriba contro la φιλοκέρδεια;

2) lodi della liberalità, perchè produce il κλέος;

3) lodi del κλέος come secondo elemento della felicità perfetta: il primo è l'ὄλβος;

4) immortalità della poesia: solo il poeta può dare il κλέος.

A v. 14 dell'*Ierone* comincia la diatriba contro la φιλοκέρδεια con la descrizione vivace dell'avaro che disprezza la poesia, perchè non vuole spendere: per i poeti, egli pensa, ci sono gli dèi. Basta, per tutti, Omero. Il poeta conclude (vv. 22-23): δαιμόνιοι, τί δὲ κέρδος ὁ μυρίος ἔνδοθι χρυσὸς κείμενος; «infelici, a che giova il molto danaro riposto in casa?». Segue la descrizione minuziosa della liberalità: «Non è questo l'uso del danaro per chi ha senno; ma largirne ai piaceri una parte, una parte darne ai poeti, giovare a molti parenti e a molti estranei ancora; far sacrifici agli dèi, non essere mai cattivo ospite, ma licenziare il forestiero, quando voglia andar via, dopo avergli imbandita la tavola; e sopra gli altri onorare i sacri ministri delle Muse». È un piccolo, ma completo *vade-mecum* di liberalità. Pindaro è tale artista da evitare queste minuziose enumerazioni, così lontane dall'indole della sua poesia. Nel poeta alessandrino vi è miscuglio di concetti che Pindaro aveva ripetuti, in luoghi diversi, fino alla sazietà. Quando Pindaro, in *Isthm.*, 2, 39, parlando delle virtù di Senocrate agrigentino, dice: καὶ θεῶν δαῖτας προσέπτυκτο πάσας· οὐδέ ποτε ξενίαν οὖρος ἐμπνεύσαις ὑπέστειλ' ἱστίον ἀμφὶ τράπεζαν «e curava tutti i riti divini; nè mai il vento che soleva spirare intorno alla sua mensa ospitale gli fece ripiegare la vela», chè anzi, continua, «con la sua liberalità raggiunse il Fasi d'estate, d'inverno le sponde del Nilo», si esprime certo

Digitized by Google

più poeticamente di Teocrito, ma espone, in fondo, concetti che corrispondono pienamente ai teocritei (vv. 26-28):

> *. . . αἰεὶ δὲ θεοῖς ἐπιβώμια ῥέζειν*
> *μηδὲ ξεινοδόκον κακὸν ἔμμεναι ἀλλὰ τραπέζῃ*
> *μειλίξαντ' ἀποπέμψαι, ἐπὴν ἐθέλωντι νέεσθαι.*

I due poeti, davanti all'avarizia dei loro tempi, prendono un atteggiamento di disprezzo e di superiorità. E quest'atteggiamento è il medesimo. Dice Teocrito nei vv. 64 sgg.:

> *χαιρέτω ὅστις τοῖος. ἀνήριθμος δέ οἱ εἴη*
> *ἄργυρος, αἰεὶ δὲ πλεόνων ἔχοι ἵμερος αὐτόν.*
> *αὐτὰρ ἐγὼ τιμήν τε καὶ ἀνθρώπων φιλότητα*
> *πολλῶν ἡμιόνων τε καὶ ἵππων πρόσθεν ἑλοίμαν.*

Si può confrontare con *Nem.*, 1, 31: *οὐκ ἔραμαι πολὺν ἐν μεγάρῳ πλοῦτον κατακρύψαις ἔχειν, ἀλλ' ἐόντων εὖ τε παθεῖν καὶ ἀκοῦσαι φίλοις ἐξαρκέων.* Questi due passi si corrispondono a membro a membro: *ἀνήριθμος ἄργυρος* equivale a *πολὺν πλοῦτον κατακρύψαις ἔχειν*, e *τιμήν τε καὶ ἀνθρώπων φιλότητα* deriva evidentemente da *εὖ τε παθεῖν καὶ ἀκοῦσαι φίλοις ἐξαρκέων.*

Teocrito continua subito, a v. 68 sg.:

> *δίζημαι δ' ὅτινι θνατῶν κεχαρισμένος ἔνθω*
> *σὺν Μοίσαις . . . .*

affermando così il suo ideale di poeta accetto ai signori e temperando la sua *ἀρέσκεια* con l'osservazione che senza le Muse son difficili le vie ai poeti. Lo stesso concetto afferma Pindaro in *Nem.*, 8, 37: *χρυσὸν εὔχονται, πεδίον δ' ἕτεροι ἀπέραντον· ἐγὼ δ' ἀστοῖς ἁδὼν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαι αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλιτροῖς*: «gli uni bramano oro, altri campi immensi; da parte mia vorrei coprir di terra le mie membra, senza aver cessato di piacere ai miei concittadini, di lodare le cose buone e biasimare le cattive». Il desiderio di essere buoni servitori della propria Musa c'è in tutti e due, come d'altra parte c'è in tutti e due il desiderio

Digitized by Google

di essere ben accetti: il *κεχαρισμένος ἔνθω* teocriteo corrisponde all' *ἀδών* di Pindaro.

Quanto al *τόπος*: « solo la poesia può dare l' immortalità », è facilissimo notare passi pindarici in corrispondenza a quelli teocritei. Pindaro lega immediatamente il *πλοῦτος κρυφαῖος* con l'oscurità dopo la morte; e così pure la *δαπάνα* con la fama. E in *Isthm.*, 6, 10, si dice beato un uomo, « se, compiacendosi di spese e fatiche, esercita virtù divine, e a un tempo la sorte fa germogliare in lui amabile gloria ». Così pure in *Pyth.*, 1, 99-100 (vedi p. 28). Così, in *Isthm.*, 1, 67: *εἰ δέ τις ἔνδον νέμει πλοῦτον κρυφαῖον, ἄλλοισι δ' ἐμπίπτων γελᾷ, ψυχὰν Ἀίδᾳ τελέων οὐ φράζεται δόξας ἄνευθεν.*

Teocrito, dopo aver fatto l'elogio della liberalità e dopo aver quasi definito che cosa intende per liberalità, ammonisce (vv. 30-31):

> *ὄφρα καὶ εἰν Ἀίδαο κεκρυμμένος ἐσθλὸς ἀκούσῃς,*
> *μήδ' ἀκλεὴς μύρηαι ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος:*

ψυχὰν Ἀίδᾳ τελέων e *μύρηαι ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος*, in una cerchia di pensieri tanto simili, sono assai più che rispondenze casuali. Teocrito, in fondo, dando a Ierone il consiglio di onorare i poeti, glielo presenta come un buon affare. E un buon affare fa, per Pindaro (*Nem.*, 7, 17), chi sa procurarsi l' aiuto dei poeti con la sua liberalità: *σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν· ἀφνεὸς πενιχρός τε θανάτου πέρας ἅμα νέονται*: « i saggi prevedono il vento che spirerà il terzo giorno; nè si espongono a danno sicuro per avidità di lucro, perchè ricco e povero giungono del pari alla morte ». Concetti così eudemonistici della vita sono, del resto, pienamente conformi all'etica greca. L' uguaglianza del ricco e del povero nella morte, a meno che il ricco non si salvi dall'oscurità con la sua munificenza, spiega il paragone, altrimenti non proprio chiaro, che è in Teocrito a vv. 32 sgg., subito dopo i versi già citati: deve esser liberale, chi non vuole rimanere dopo la morte,

> *.... ἀκλεὴς*
> *ὡσεί τις μακέλᾳ τετυλωμένος ἔνδοθι χεῖρας*
> *ἀχὴν ἐκ πατέρων πενίην ἀκτήμονα κλαίων.*

Digitized by Google

Pindaro e Teocrito congiungono insieme continuamente δαπάνα e fama; essi non pensano che il povero possa diventare immortale. Pindaro (*Pyth.*, 3, 110) dice: « se un dio mi porgesse laute ricchezze, avrei speranza di ottenere eccelsa gloria nel futuro ». E in Pindaro la liberalità è sempre la virtù principale, anche in signori che, come Ierone I, erano benemeriti per ben altre ragioni della nazione greca. Anche in Pindaro, l'immortalità non possono darla che i poeti: non bastano le belle imprese. Così in *Ol.*, 10, 91 sgg.: *καὶ ὅταν καλὰ ἔρξαις ἀοιδᾶς ἄτερ, 'Αγησίδαμ', εἰς 'Αΐδα σταθμὸν ἀνὴρ ἵκηται, κενεὰ πνεύσαις ἔπορε μόχθῳ βραχύ τι τερπνόν*: « così anche chi compì belle imprese, o Agesidamo, se scende nell'Ade privo d'inni, non ottenne, nella sua vana ambizione, se non breve gioia alle sue fatiche ». Si può aggiungere *Pyth.*, 1, 92: *ὀπιθόμβροτον αὔχημα δόξας οἷον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς· οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά*: « solo il vanto della fama, che sopravvive al mortale, rivela la virtù dei morti a sapienti e cantori: non muore la virtù benevola di Creso ».

Teocrito si vale, per illustrare il suo *τόπος*, di esempi dimostrativi. Molte ricchezze, egli dice, ebbero gli Alevadi, gli Scopadi, i Creondi: ma non sarebbero sfuggiti all'oblio, se Simonide non li avesse ricordati ai posteri. Seguono gli esempi omerici: chi ricorderebbe gli eroi Lici, i Priamidi e Cicno, senza il loro cantore? E così Odisseo, Eumeo, Filezio e Laerte.

Anche Pindaro si vale di esempi omerici, per dimostrare lo stesso *τόπος*. Così in *Pyth.*, 3, 112: *Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπαδόν' ἀνθρώπων φάτις, ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ ἄρμοσαν, γινώσκομεν. ἁ δ' ἀρετὰ κλεινᾶις ἀοιδαῖς χρονία τελέθει...*: « Nestore e il Licio Sarpedonte, leggendari eroi, ci sono noti per i versi sonori, che valenti artefici hanno intessuti: la virtù dura eterna per i canti illustri ». In *Nem.*, 7, 20, dopo aver detto a v. 13: *ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι*: « le grandi virtù si coprono di molta tenebra, se sono prive d'inni », aggiunge: *ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι λόγον 'Οδυσσέος ἢ πάθεα διὰ τὸν ἁδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον*: « io credo che la fama di Odisseo sia stata maggiore delle sue sofferenze per opera del dolce cantore Omero ». In *Isthm.*, 8, 48:

Digitized by Google

καὶ νεαρὰν ἔδειξαν σοφῶν στόματ' ἀπείροισιν ἀρετὰν Ἀχιλέος: «e le bocche dei poeti rivelarono agl'ignari il giovanile valore di Achille». In *Isthm.*, 4, 38, accennato all'ingiustizia subìta da Aiace, il poeta continua: ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ πᾶσαν ὀρθώσαις ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν. τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωνᾶεν ἕρπει, εἴ τις εὖ εἴπῃ τι: «ma lo rese onorato tra le genti Omero, il quale, esaltando tutto il suo valore, lo additò ai poeti futuri da celebrare secondo le norme delle sue rapsodie divine; poichè eterno dura il suono dei carmi, se uno abbia ben cantato». Questa volta, in Pindaro, c'è qualche cosa di più che il solito concetto del poeta distributore d'immortalità: questa volta, il poeta non è solo il dispensiere di gloria, ma è soprattutto il rigido restauratore della giustizia violata. Comunque, i due poeti, per dimostrare il loro τόπος, si valgono di esempi omerici: Odisseo è comune a tutti e due; anche Sarpedonte è comune, sia pure che Teocrito lo designi genericamente con la formula τίς δ' ἂν ἀριστῆας Λυκίων....

Quanto all'opposizione netta tra ricchezza e fama: «la fama dura eterna, la ricchezza se la consumano gli eredi», essa pure è comune ai due poeti. Teocrito, a vv. 58 sg., dice:

> ἐκ Μοισᾶν ἀγαθὸν κλέος ἔρχεται ἀνθρώποισι,
> χρήματα δὲ ζώοντες ἀμαλδύνουσι θανόντων.

E Pindaro in *Ol.*, 10, 88: ἐπεὶ πλοῦτος ὁ λαχὼν ποιμένα ἐπακτὸν ἀλλότριον θνάσκοντι στυγερώτατος: «poichè la ricchezza che passi a un erede straniero, a un intruso, è odiosissima a chi muore», per far seguire subito il concetto che per chi è celebrato di inni, nutrono ampia gloria le Pieridi figlie di Zeus.

Qualche cosa bisognerà osservare ancora per le somiglianze nell'espressione. Qualunque sia lo zelo e l'abilità dell'imitatore, un poeta come Pindaro s'imita difficilmente. Le sue immagini grandiose, l'ampiezza del periodo e della strofa non si prestano facilmente ad essere imitate in esametri da un Alessandrino. Una volta che gli Alessandrini non si arrischiavano a scrivere composizioni strofiche complicate, e nemmeno le semplici strofe di Alceo e di Saffo, ma usavano esclusivamente l'esametro o i metri lirici κατὰ στίχον, è naturale che poesia pindarica,

Digitized by Google

a volerla imitare, fosse imitata in esametri. È vero, anche, che Pindaro, in esametri, s' imita male: un Pindaro in esametri non è più Pindaro. Ad ogni modo, è facile notare che *ἀγαθὸν κλέος* di v. 58, *ὑψηλὸν κλέος* di v. 99 (cfr. *Pyth.*, 3, 110), *κλέος ἔρχεται* di v. 58 sono espressioni pindariche. Così pure *ὁδοὶ ἀοιδοῖς*: « le vie per i poeti » di v. 69, « che son difficili », dice Teocrito, « senza le Muse », richiamano il poeta che in *Ol.*, 1, 110 spera di trovare *σὺν ἅρματι θοῷ*, « col rapido carro delle Muse », *ἐπίκουρον ὁδὸν λόγων*: « la via comoda per i suoi inni ». Oppure per *ὁδός*, nella stessa frase, c' è in Pindaro continuamente *κέλευθος*, *οἶμος*. A vv. 5-6, Teocrito, quando dice *τίς.... ἡμετέρας Χάριτας πετάσας ὑποδέξεται;...*, si vale, per l'ospitalità, della stessa immagine di Pindaro, in *Nem.*, 9, 3: *ὄλβιον ἐς Χρομίου δῶμα, ἔνθ' ἀναπεπταμέναι ξείνων νενίκανται θύραι*: « alla casa felice di Cromio, dove le porte stanno aperte, vinte dalla folla degli ospiti ». In Teocrito, bisogna integrare *τὰς θύρας*. A v. 44, *αἰόλα φωνέων* è il pindarico *ποικίλον κιθαρίζων* di *Nem.*, 4, 14, con sostituzione a *ποικίλος* dell'omerico *αἰόλος* (*αἰόλος* = *ποικίλος*, dovevano spiegare, per errore, i glossografi), il *ποικίλον ὕμνον* di *Ol.*, 6, 87, il *ποικίλον κόαμον αὐδάεντα λόγων* di *fr.* 194, l' *ὑφαίνω ποικίλον ἄνδημα* di *fr.* 179. A v. 60, *ἀλλ' ἴσος γὰρ ὁ μόχθος ἐπὶ ἠιόνι κύματα μετρεῖν* somiglia a *Ol.*, 13, 46: *οὐκ ἂν εἰδείην λέγειν ποντιᾶν ψάφων ἀριθμόν*: « non saprei dire il numero delle arene del mare ». La fama di Ierone che si estende (vv. 99-100), *καὶ πόντου Σκυθικοῖο πέραν καὶ ὅθι πλατὺ τεῖχος ἀσφάλτῳ δήσασα Σεμίραμις ἐμβασίλευσεν* ricorda la fama degli Eacidi in *Isthm.*, 6, 23, che va *καὶ πέραν Νείλοιο παγᾶν καὶ δι' Ὑπερβορέους*. Pindaro nomina l'estremo nord e l'estremo sud; Teocrito, il nord e l'est, forse perchè ha parlato poco prima della Sicilia e di Cartagine, vale a dire di sud e ovest: i punti più lontani dal sud e dall'ovest sono appunto l'estremo nord e l'estremo est. La stessa espressione *Μουσάων ἱεροὺς ὑποφήτας* di v. 29, a cui il poeta tiene tanto da farla ricomparire in *Μουσάων δ' ὑποφῆται* di v. 115 del *Tolomeo*, ricorda Pindaro, *fr.* 150: *μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ*. Il poeta, dunque, per Pindaro, è *προφήτης* della Musa. *ὑποφήτης* è il corrispettivo raro, *ἅπαξ λέγομενον* in Omero, di *προφήτης*: Esichio e Suida spiegano *ὑποφῆται=προφῆται*. La questione è

Digitized by Google

più importante che non si pensi, se si nota che Apollonio Rodio (I, 22) chiamerà le Muse *ὑποφήτορες* sue, del poeta (1).

Ma torniamo alla composizione generale del carme. Teocrito rivolge un encomio a Ierone II, già stratego con l'appoggio dei soldati e del popolo, in Siracusa. Nell'encomio si parla apertamente di una spedizione guerresca contro i Cartaginesi: che non si sappia bene, storicamente, che cosa corrisponda a quell'accenno, è un'altra questione. Ad ogni modo, è possibile che Teocrito, scrivendo questo suo carme per Ierone II, non avesse in mente i carmi di Pindaro per il primo Ierone? Così pure è impossibile pensare che Ierone, divenuto signore di Siracusa, non s'immaginasse a un certo momento di rinnovare le glorie della monarchia del suo grande predecessore.

Naturalmente, non conta nulla che, per la storia, questo saggio re di Siracusa non valga il Dinomenide; ch'egli non abbia fatta, prima della pace forzata e dell'alleanza con Roma, nessuna spedizione contro i Cartaginesi. Tutte le teorie cronologiche sull'*Ierone*, per diverse che siano, devono ammettere questo: ci fu un momento, nella storia siciliana, che Ierone si trovò contro Cartagine. Basta questo, perchè Teocrito s'auguri la liberazione dell'intera isola dai Fenici. Ma era possibile non pensare alle imprese dell'altro Ierone, al periodo più glorioso della storia siciliana? Invece di dire, del nuovo eroe: «glorioso come Achille e come Aiace», non verrebbe più naturale dire «come Ierone primo?». È significativo, anzi, che proprio Pindaro non sia citato nell'encomio teocriteo. Per il *τόπος* pindarico che soltanto la poesia dà il *κλέος* per il futuro, Teocrito si richiama apertamente a Omero e a Simonide. Perchè trascurare proprio Pindaro e le sue relazioni con Ierone I? Le reminiscenze pindariche sono innegabili. Ma non sono semplici reminiscenze. L'encomio di Tolomeo mostra che Teocrito sa scrivere con uno stile proprio. Migliore o peggiore, non conta: ma gli elementi pindarici son molto meno. A me le reminiscenze sembran messe di proposito: è indubbiamente intessuto di reminiscenze pindariche il commiato da v. 104 alla fine. A me sembra, insomma, che il poeta abbia un certo rite-

(1) Della questione, e, in generale, dei rapporti tra Callimaco, Teocrito e Apollonio Rodio, tratterò prossimamente in questi *Studi*.

Digitized by Google

gno a esporre la sua idea centrale di voler divenire il Pindaro del nuovo Ierone. Il suo grazioso signore deve ricordarsi, quasi involontariamente, quando legge la sua richiesta di poeta cortigiano, delle relazioni tra Pindaro e Ierone I. Il poeta alessandrino vuol essere il nuovo Pindaro del nuovo Ierone. L'encomio è abile, molto abile. Nel commiato c' è molta finezza. « Se non m' invitano, resto a casa mia ; ma se qualcuno mi chiama, mi farò animo e ci andrò con le mie Muse ». Il poeta non vuol parere importuno : se non riesce gradito, sa rimanere dignitosamente a casa sua. E continua : « E non vi lascerò, o Cariti. Che cosa c' è di bello per gli uomini, senza le Cariti ? Voglio rimanere sempre con loro ». È facile qui notare una certa riserva mentale di non voler cantare *Musis et Apolline nullo*, una certa moderazione nella lode — e assai meglio direi affettazione di moderazione —, una certa dignitosa protesta di non voler scrivere nulla senza gusto, sia pure in lode del proprio eroe. La riserva mentale è sicura, perchè si osserverà anche nella fine del *Tolomeo*, che pure è così cortigiano e adulatorio. Ora, un poeta così accorto a me sembra che non si lasci sfuggire la buona occasione di paragonare il suo signore al grande re siciliano, ma che soltanto lo faccia con la massima avvedutezza possibile. Se Teocrito tace di Pindaro, è solo perchè vuol lasciare che a Pindaro pensi il lettore. Egli consiglia a Ierone le stesse cose che consigliava Pindaro a Ierone I : *μὴ κάμνε λίαν δαπάναις* (*Pyth.*, 1, 90). L'invocazione sacra agli dèi di benedire le armi di Siracusa e di cacciare i nemici dall'isola : *αἰ γὰρ Ζεῦ κύδιστε πάτερ* ecc. (*Hier.*, 82 sgg.) trova riscontro in Pindaro, *Pith.*, 1, 71, dove, dopo aver invocato la concordia tra re e popolo, si continua : *λίσσομαι, νεῦσον, Κρονίων, ἄμερον ὄφρα κατ' οἶκον ὁ Φοῖνιξ ὁ Τυρσανῶν τ' ἀλαλατὸς ἔχῃ, ναυσίστορον ὕβριν ἰδὼν τὰν πρὸ Κύμας* : « acconsenti, ti prego, o figlio di Crono, che il Fenicio e l'esercito dei Tirreni restino tranquillamente nel loro suolo, avendo visto lo scempio luttuoso della loro flotta davanti a Cuma ». A questi si possono paragonare i vv. 85 sgg. dell' *Ierone* :

> *ἐχθροὺς ἐκ νάσοιο κακαὶ πέμψειαν ἀνάγκαι*
> *Σαρδόνιον κατὰ κῦμα φίλων μόρον ἀγγέλλοντας*
> *τέκνοις ἠδ' ἀλόχοισιν ἀριθμητοὺς ἀπὸ πολλῶν.*

Digitized by Google

E a me i Fenici sconfitti in battaglia navale e cacciati per il mar Tirreno sembrano, in fondo, un doppione della battaglia di Cuma: più una reminiscenza rettorica delle glorie del quinto secolo, che una speranza reale del terzo. Teocrito, in fondo, queste cose non le sperava molto sul serio neppur lui: solo il confronto con le glorie dei Dinomenidi, in materia di elogio, poteva ispirargli queste speranze poetiche. Si capisce, poi, anche come sia difficile trovare, nell'incerta storia siciliana del tempo, sia pure un momento solo in cui Ierone si accinga a imprese gigantesche come quella che Teocrito vorrebbe da lui, e in cui fosse possibile avere, sia pure dormendo sull'Elicona anzichè vegliando sui campi di battaglia, una così splendida visione di vittoria.

Anche l'accenno ai poeti che canteranno la gloria di Ierone *καὶ Σικελὴν Ἀρέθοισαν* (v. 102), è un abile richiamo a Pindaro, *Pyth.*, 3, 69, dove il poeta, rivolgendosi a Ierone I, per dire: «verrei da te», dice: *Ἀρέθοισαν ἐπὶ κράναν παρ' Αἰτναῖον ξένον*. Tanto è vero che segue subito dopo, in Teocrito, il passo vv. 104-109, d'innegabile derivazione pindarica. Nè bisogna dimenticare che la terza Pitica è quella del *κλέος ὑψηλόν* e del *τόπος*: «la poesia rende immortali», illustrato con esempi omerici, che il nostro poeta ha certo presenti.

Quanto al concetto che informa tutta la chiusa: «la gloria di Ierone è immortale; io mi propongo di cantarla, non ultimo tra gli altri poeti», si ritrova nella chiusa della prima Olimpica, rivolta al Dinomenide: «possa tu per tutta la tua vita occupare tanta altezza, ed io, per tutta la mia, aggirarmi tra i vincitori, celebre fra tutti i Greci per l'arte del canto». A parte la differenza del tono, che è assai più modesto in Teocrito, il concetto fondamentale è identico. C'è perfino in tutti e due i poeti la stessa formula desiderativa (*εἴη σέ τε..., ἐμέ τε..., Ol.*, 1, 115; *ἀεὶ Χαρίτεσσιν ἅμ' εἴην*, Theocr., 109), come del resto pure nella chiusa di *Pyth.*, 2, anch'essa diretta a Ierone I: *ἁδόντα δ' εἴη με τοῖς ἀγαθοῖς ὁμιλεῖν*.

In conclusione, è impossibile pensare che Teocrito non abbia presenti le odi di Pindaro in lode dell'eroe d'Imera e di Cuma; chè anzi, i passi pindarici più importanti che egli ebbe davanti appartengono proprio a quelle odi. Quanto all'idea

Digitized by Google

di nascondere il pensiero principale, anch'essa, oltrechè provare la particolare abilità del panegirista, corrisponde a una maniera pindarica. « Molti acuti strali della mia faretra tengo sotto il braccio », dice Pindaro (*Ol.*, 2, 91), interrompendo a mezzo un' escatologia, « sonori per chi intende, ma che per il volgo han bisogno d' interpreti »; ed è questo un passo assai personale e significativo, perchè subito dopo segue il famoso passo, personalissimo, dei corvi che gracchiano invano contro il divino uccello di Zeus. Inoltre, basta pensare, in Pindaro, ai continui rapporti di parallelismo tra l'attualità e il mito, tra i vincitori degli agoni e i loro prototipi mitici, che han dato tanto da fare agl' interpreti, conducendoli a conclusioni disparatissime, talvolta anche insensate e ridicole. Una volta ammessa la derivazione da Pindaro, è assai difficile far passare le imitazioni di Teocrito per un' accolta di reminiscenze senza proposito deliberato. Non citare Pindaro è proprio un eccesso di finezza del nostro poeta. Ma non è davvero nè la prima, nè l' ultima prova di finezza che un poeta alessandrino sa dare (1).

2. — Il « Tolomeo ».

Proemio: « Cominciamo con Zeus, o Muse, e finiamo con Zeus, quando cantiamo il supremo tra gli dèi; ma tra gli uomini canterò al principio e in mezzo e alla fine Tolomeo, che è il più grande dei mortali ».

Dopo il solenne proemio, il poeta entra in argomento e comincia le lodi del suo eroe ἐκ πατέρων (l' espressione è una vera *crux interpretum*, ma può solo voler dire, come intende il Wilamowitz (2): καὶ τὸ γένος μέν.... καὶ ὅσον μὲν κατὰ τὸ

(1) I critici han pensato a imitazione simonidea (Wilamowitz, *Bucolici*, p. 163). Naturalmente, è difficile decidere: di Simonide abbiamo poco o nulla. A imitazione di Simonide, se vale il mio ragionamento, non sarebbe da credere. Basta pensare che Simonide è citato da Teocrito, ed è messo sopra una stessa linea con Omero. Teocrito imita Pindaro, proprio il poeta che non cita.

(2) *Textgesch. d. Griech. Buk.*, p. 142, nota.

Digitized by Google

γένος....). Da v. 13 a v. 33, si fa l'elogio del γένος paterno, di Tolomeo Σωτήρ; dal v. 33 al v. 57, l'elogio del γένος materno, di Berenice. Le parti sono divise molto scolasticamente: all'incirca, occupano lo stesso numero di versi. C'è corrispondenza e legamento perfetto tra la prima e la seconda parte del γένος: a v. 13 si comincia ἐκ πατέρων, οἵος μὲν ἔην.... Λαγείδας Πτολεμαῖος. E a v. 34, οἷα δ' ἐν πινυταῖσι περικλειτὰ Βερενίκα è evidentemente, imitazione esiodea; l'opposizione οἷος μέν.... οἷα δέ.... è conservata a venti versi di distanza. L'elogio di Berenice comincia con un περικλειτὰ Βερενίκα in fondo al verso, e finisce con un ἀρίζηλος Βερενίκα pure in fondo al verso (v. 57), come a richiamar l'attenzione col dire: « qui comincia e qui finisce l'elogio di Berenice ». Seguono le γοναί del Filadelfo a Cos: l'isola, personificata, predice la gloria del bambino. Nelle γοναί è già abilmente inserito un altissimo elogio per il Filadelfo, perchè (v. 63): ὃ δὲ πατρὶ ἐοικὼς παῖς ἀγαπητὸς ἔγεντο, che è il più alto elogio riguardante il γένος che si possa fare. È chiaro che, in fatto di γένος, non c'è gloria superiore alla gloria di quelli che crescono *genus servantes*. Inoltre, facendo augurare dall'isola a Tolomeo (v. 66) ὄλβιε κοῦρε γένοιο, Teocrito si apre la strada a lodare l'ὄλβος del suo eroe.

L'ὄλβος di Tolomeo è l'estensione e potenza del suo regno: si enumerano, dunque, le regioni a lui sottoposte. Anche questa parte è esteriormente distinta dalle altre, perchè finisce a v. 95: ὄλβῳ μὲν πάντας κε καταβρίθοι βασιλῆας. Il poeta riassume, prima di andare avanti. Dopo l'ὄλβος vengono le virtù del βασιλεύς: il re vien lodato per l'ἀνδρεία, per la φρόνησις e per la φιλανθρωπία, proprio come, in età imperiale, raccomanderà, nelle sue norme sul βασιλικὸς λόγος, il retore Menandro (1). L'ἀνδρεία

(1) S'intende che, con la citazione di Menandro, non voglio dire per nulla che Teocrito faccia un encomio scolastico come lo farebbe, sei secoli dopo, Menandro: come potrebbe un poeta ellenistico rassomigliare in tutto a un retore imperiale? Ma le coincidenze restano: non perchè Teocrito segua le tracce della retorica, ma perchè la retorica seguirà le tracce della poesia, e Menandro scriverà le regole del βασιλικὸς λόγος seguendo una tradizione rettorica che le desumeva proprio dal βασιλικὸν μέλος; scriverà, cioè, norme di rettorica deducendole, sia pure indirettamente, dai poeti. Molto male fa un critico valente e fine come il Nor-

Digitized by Google

tiene lontani i nemici del sacro suolo di Egitto; la *φρόνησις* consiste (v. 104) nel *πατρώια πάντα φυλάσσειν*, chè anzi Tolomeo *τὰ δὲ κτεατίζεται αὐτός*; la *φιλανθρωπία*, nell'uso moderato delle ricchezze che già s'è visto lodato nell'*Ierone*. «Nella ricca casa non giace inutile l'oro, come ricchezza di formiche sempre affaticate; ma molto ne raccolgono le case stupende degli dèi, perchè Tolomeo offre sempre le primizie con altri bei doni; e molto ne invia in dono ai potenti sovrani, molto alle città, molto ai buoni amici. Nè mai alcuno, esperto a modulare canzoni soavi, giunse ai sacri agoni di Dioniso, che non ottenesse da lui un dono degno della sua arte» (*Tol.*, vv. 106-114).

È questo lo stesso *specchio di liberalità* già presentatoci nell'*Ierone*. Fatte le dovute proporzioni tra il potente re egiziano e lo *στρατηγός* di Siracusa, non ancora *βασιλεύς*, eletto capo della sua città dal consenso del popolo, troviamo lo stesso motivo del dividere le ricchezze tra gli dèi e gli amici fedeli: tra gli amici fedeli, una posizione speciale hanno i poeti, perchè distributori del *κλέος*. È notevole l'espressione sulla ricompensa dovuta ai poeti: i poeti hanno dal Filadelfo *δωτίναν ἀντάξιον τέχνας*, un dono degno della loro arte; i ministri delle Muse cantano Tolomeo *ἀντ' εὐεργεσίης*. La posizione speciale dei poeti che hanno più diritto degli altri alla generale liberalità è messa in chiaro perfettamente: per i poeti non si tratta più di largizione, ma di compenso per servigi resi. Anzi, nel segreto pensiero del poeta, chi rimane in credito non è il re, ma il cantore, perchè il cantore dà il *κλέος* in cambio dei quattrini, e il *κλέος* vale più dei quattrini. Tutto questo illustra anche meglio i *τόποι* di cui s'è parlato a proposito dell'*Ierone*.

A questo punto, dopo il *τόπος* della liberalità, il poeta ne introduce un altro molto importante, che ho accennato nell'analisi dell'*Ierone* senza insisterci sopra, perchè, pur formando sempre lo sfondo del componimento, è un motivo appena accennato in quel carme, mentre è chiarissimamente

den a citare Menandro per l'episodio di Marcello nel VI libro dell'*Eneide*: ogni tentativo di rintracciare lo schema della *laudatio funebris* nell'umanissimo e profondissimo compianto virgiliano, è pedanteria di pessimo gusto. Ma Teocrito non è Virgilio; e soprattutto, il *Tolomeo* non è l'episodio di Marcello.

Digitized by Google

svolto nel *Tolomeo*. Ad ogni modo, esso può considerarsi il τόπος fondamentale e primigenio di questo genere di poesia. Vedi *Tol.*, vv. 116-117 :

> .... τί δὲ κάλλιον ἀνδρί κεν εἴη
> ὄλβίῳ ἢ κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἀρέσθαι ;

Su questo τόπος bisognerà ritornare di proposito. Segue, intanto, l'esempio dimostrativo degli Atridi : ad essi resta il κλέος, mentre le ricchezze di Priamo, da essi depredate, giacciono nella tenebra da cui non vi è ritorno. Qui vi è accenno e come riassunto dei lunghi esempi omerici da v. 48 a v. 57 dell' *Ierone*. Nell' *Ierone*, ci sono figure principali e secondarie un po' alla rinfusa, Odisseo con Eumeo e Filezio : qui, solo gli Atridi, come a riassumere tutta la guerra di Troia.

Si riprende subito l'elogio di Tolomeo : primo fra tutti i suoi predecessori, costruì templi al padre e alla madre, e ne cura i sacrifici con Arsinoe, sua moglie e sorella. Le nozze di Tolomeo e di Arsinoe son paragonate all' ἱερὸς γάμος di Zeus e di Hera.

Il carme si chiude con un commiato di difficile interpretazione : « Salute, o re Tolomeo. Io di te e degli altri semidei mi ricorderò ugualmente, e sento che non canterò invano per i posteri. Ma l'ἀρετή, domandala a Zeus ».

Il τόπος fondamentale di Teocrito è che ὄλβος e κλέος sono due beni che insieme danno la felicità completa. Ed è anche il motivo che ritorna più spesso in Pindaro. Così in *Pyth.*, 1, 99-100 τὸ δὲ παθεῖν εὖ πρῶτον ἀέθλων· εὖ δ' ἀκούειν δευτέρα μοῖρ'· ἀμφοτέροισι δ' ἀνὴρ ὃς ἂν ἐγκύρσῃ καὶ ἕλῃ, στέφανον ὕψιστον δέδεκται : « godere buona sorte è il maggiore dei premi ; il secondo, avere buona rinomanza : chi poi consegue l'una e l'altra cosa, ottiene la corona suprema ». È lo stesso pensiero di Teocrito : εὖ παθεῖν corrisponde all' ὄλβος ; εὖ ἀκούειν al κλέος. In *Isthm.*, 5, 12 : δύο δέ τοι ζωᾶς ἄωτον μοῦνα ποιμαίνοντι τὸν ἄλπνιστον εὐανθεῖ σὺν ὄλβῳ, εἴ τις εὖ πάσχων λόγον ἐσλὸν ἀκούῃ ; « due sole cose nutrono il dolcissimo fine della vita congiunto a prospera fortuna : buon successo e buona fama ». In *Nem.*, 9, 46 : εἰ γὰρ ἅμα κτεάνοις πολλοῖς ἐπίδοξον ἄρηται κῦδος, οὐκ

Digitized by Google

ἔνεστι πόρσω θνατὸν ἔτι σκοπιᾶς ἄλλας ἐφάψασθαι ποδοῖν; «perchè, se un mortale oltre a molte ricchezze si acquista anche fama onorata, non può toccare più col piede altezze maggiori». Altrove, all'*εὖ ἀκούειν* è sostituita l'*ἀρετή* o la *σοφία*. Così, in *Pyth.*, 2, 56, *τὸ πλουτεῖν δὲ σὺν τύχᾳ πότμου σοφίας ἄριστον* « ricchezza congiunta col tortunato dono della saggezza è il supremo dei beni»; e in *Pyth.*, 5, 1 sgg. *ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής.... ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ αὐτὸν ἀνάγῃ* « potere immenso ha la ricchezza quando qualcuno la conduca con sè congiunta a pura virtù». L'*ἀρετή* e la *σοφία* stanno qui invece del *κλέος*: tra virtù, saggezza e *κλέος* c'è rapporto immediato e costante: Pindaro considera l'inno *ἄποιν' ἀρετᾶς* (*Pyth.*, 2, 14). L'importanza del *τόπος* è in questo: ch'esso fissa le due parti principali dell'encomio. L'encomio può considerarsi lode dell'*ὄλβος* e lode del *κλέος*: a parte, e, naturalmente, prima dell'*ὄλβος*, si lodano il *γένος* e le *γοναί*. L'encomio, da v. 75 a v. 97, è tutto un elogio dell'*ὄλβος*; da v. 97 a 120, è tutto un elogio del *κλέος*, cioè delle virtù di Tolomeo.

In conclusione, senza voler equiparare per importanza i *τόποι* del *Tolomeo* ai riscontri pindarici dell'*Ierone*, assai più numerosi e notevoli, pure ammettendo che Teocrito scrive un tutt'altro stile, omerizza assai più di proposito, e segue, per il suo *βασιλικὸν μέλος*, norme che dovevano essere già del tutto tradizionali, non si può disconoscere che, anché nel *Tolomeo*, per la tessitura generale del carme, egli si vale di spunti e motivi assai comuni nella poesia di Pindaro.

II. — IL CARME XVII DI TEOCRITO; ARATO E CALLIMACO.

1. — Arato.

Si ritiene da molti studiosi che M. Rannow (1) abbia mostrato Teocrito in generale, e il carme XVII in particolare, liberi da ogni traccia d'imitazione. Il criterio di cui quel critico si serve, sembra a me del tutto fallace. Anche il motivo che lo muove a difendere il poeta è infondato. Egli scorge-

(1) *Studia theocritea*, Berlino, 1886.

Digitized by Google

rebbe nelle imitazioni, qualora fossero provate, una ragione d'inferiorità di Teocrito. Dato l'uso degli Alessandrini di citarsi, correggersi e ripigliarsi a vicenda, possiamo subito concludere che imitazioni di questo genere nulla toglierebbero, in ogni caso, all'originalità del poeta. Non per così poco, Teocrito diventa d'improvviso un povero poeta; e le imitazioni devono essere giudicate tenendo conto dello spirito del tempo, vale a dire soltanto come segni di virtuosità di poeti raffinati e riflessi. Quanto al criterio del Rannow, è caratteristico, per es., il modo com'egli tratta la questione dell'imitazione da Arato nel primo verso del *Tolomeo*.

Teocrito comincia con la nota formula: *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα*. Lo scoliasta dichiara esplicitamente: *Ἀρατείᾳ κέχρηται εἰσβολῇ*. L'affermazione dello scoliasta non prova nulla, perchè l'annotatore può aver ricordato inopportunamente i *Φαινόμενα* come un poema famoso che cominciasse a quella maniera. L'inizio del poema di Arato fu sempre celebre, appena scritto e qualche secolo dopo, come prova, per es., in età augustea, Stratone che parodia Arato, cominciando la sua *Μοῦσα παιδική* (*A. P.*, 12, 1): *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, καθὼς εἴρηκεν Ἄρατος*.

Ma vediamo come ragiona il Rannow per negare l'imitazione. «Se in Teocrito e in Arato leggessimo il verso intero *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε, Μοῖσαι*, osservando il mutamento di costruzione nei due poeti (*ἀρχώμεσθα-λήγετε*), solo allora potremmo deciderci ad ammettere l'imitazione». Il criterio a me pare interamente sbagliato. Poeti alessandrini non usavano mai, imitando, ripetere un verso intero. Callimaco, imitando clausole di esametri omerici, non le lascia mai, o quasi mai, invariate, ma cambia sempre qualche parola, o l'ordine delle parole. E a ragione il Wilamowitz (1) toglie a Teocrito il XXVI carme, tra l'altro, anche perchè c'è un verso intero tolto da Callimaco (*εὐαγέων δὲ καὶ εὐαγέεσσι μελοίμην*, Call. 4, 98; *αὐτὸς δ' εὐαγέοιμι καὶ εὐαγέεσσιν ἄδοιμι*, Theocr. 26, 30). Un poeta che imita così servilmente Callimaco, non può, pensa giustamente il Wilamowitz, esser Teocrito. Naturalmente, neppure in questo caso, dove l'imitazione è evidente, il

(1) *Textgesch. d. Griech. Buk.*, 212.

Digitized by Google

Rannow riesce a vedere l'imitazione. Per me, il criterio del critico si può interamente rovesciare. Si può giungere all'opposto perfetto e dire: se tutto il verso fosse identico in Teocrito e in Arato, sarebbe molto più facile negare ogni dipendenza tra i due poeti, e pensare che essi usassero una stessa formula, tradizionale in lirica antica. Col criterio del Rannow, si riuscirà sempre a negare qualunque imitazione. Esso somiglia un poco alla glottologia di Federico Schlegel, quando diceva che perchè una stessa parola in due lingue diverse significasse la stessa cosa, bisognava che avesse la stessa forma precisa. Proprio l'opposto è vero: se in due lingue diverse si trova la stessa forma precisa, si può giurare quasi sempre che si tratta di due parole diverse.

È certo, anzi certissimo, che *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα* è formula di antica poesia. Pindaro lo attesta formalmente, e ne dà egli stesso l'esempio. Così in *Nem.*, 2, 1-3 comincia, *ὅθεν περ καὶ Ὁμηρίδαι ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου* « donde i cantori epici per lo più esordiscono, da un proemio a Zeus ». E in *Nem.*, 5, 25, del coro delle Muse che sul Pelio celebrano le nozze di Teti, si dice: *αἱ δὲ πρώτιστον μὲν ὕμνησαν Διὸς ἀρχόμεναι σεμνὰν Θέτιν Πηλέα τε*; « esse, in primo luogo, *cominciando da Zeus*, celebrarono l'augusta Teti e Peleo ». Ma in Arato *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα* è certo detto con intenzione. Giustamente G. Pasquali (1) ci vede polemica contro Esiodo. Arato è già detto *ζηλωτής* di Esiodo esplicitamente nella tradizione: *Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος*, dice Callimaco (ep. 27, 1) dei *Φαινόμενα*. Il Pasquali confronta il proemio di Arato con i proemi di Esiodo. Nel principio degli *Ἔργα* s'invitano le Muse a cantare Zeus: *Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν* è l'inizio della *Teogonia*; anche qui Zeus è cantato dalle Muse. Esiodo, insomma, canta prima le Muse, e poi Zeus; Arato comincia il suo inno a Zeus con la stessa formula con la quale Esiodo comincia il suo inno alle Muse, poichè tutto il proemio della *Teogonia* è un inno alle Muse. L'intenzione del poeta è evidente: si deve integrare, come suggerisce il Pasquali: « con Zeus cominceremo, non con le Muse ».

(1) *Das Proömium des Arat*, in *Χάριτες für Leo*, 113 sgg.

Digitized by Google

Ora, ammessa in Arato la polemica che ci vede il Pasquali, è facile trovare in Teocrito un ritorno ad Esiodo. Teocrito comincia con le stesse parole di Arato, ma invoca le Muse come Esiodo. *Ἔργα*, 1: *Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῇσι κλείουσαι δεῦτε, Δί' ἐννέπετε....* (cfr. Teocr., v. 1: *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε, Μοῖσαι*). Arato tralasciava le Muse e le nominava la prima volta alla fine del proemio (vv. 15 sgg.): *χαῖρε, πάτερ, μέγα θαῦμα.... χαίροιτε δὲ Μοῦσαι.* Teocrito comincia con Zeus come Arato: gli faceva troppo comodo cominciare con Zeus *βασιλεύς*, per il paragone di Zeus con Tolomeo, già messo avanti nell'*Inno a Zeus* da Callimaco. Solo, tanto per non lasciarsi sfuggir l'occasione di polemizzare, rimette in campo le Muse di Esiodo.

Tutto questo mi par tanto più certo, in quanto, nel proemio del *Tolomeo*, Teocrito mi sembra che abbia davanti i proemi di Esiodo. Il v. 1 corrisponde al v. 48 della *Teogonia*: (*Ζῆνα*) *ἀρχόμεναι θ' ὑμνεῦσι θεαὶ λήγουσαι τ' ἀοιδῆς* (1). La *Teogonia* comincia *Μουσάων Ἑλικωνίαδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν*, e ripete a v. 36 *Μουσάων ἀρχώμεθα*. Di più, il proemio dell'*Ierone*, così affine a quello del *Tolomeo*, dice: «sempre fu cura delle Muse e dei poeti cantare gl'immortali e cantare le glorie degli eroi. Ma le Muse sono dèe e celebrano gli dèi; i poeti sono mortali e celebrano i mortali». Naturalmente, è difficile dire se l'opposizione, a dir vero speciosa, tra Muse e poeti, sia di Teocrito o anteriore a Teocrito. Certo, le Muse di Esiodo (*Theog.*, 11), celebrano tutti gli dèi *ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην*, e giù giù fino alla Terra, all'Oceano, alla Notte, e di più *ἄλλων ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων*. Le Muse cantano, dunque, prima il *γένος* degli dèi, poi Zeus (v. 47 sgg.):

> *δεύτερον αὖτε Ζῆνα, θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν*
> *ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσι θεαὶ λήγουσαι τ' ἀοιδῆς,*
> *ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κράτεΐ τε μέγιστος.*

In terzo luogo, le Muse di Esiodo cantano il *γένος* degli uomini e dei giganti (v. 50): *αὖτις δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε γιγάντων*. Ora, nessuno può negare che in Esiodo le cose

(1) Non che io non abbia presente, s'intende, l'omerico *ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι* di *I* 97.

Digitized by Google

sian dette con intenzione, di proposito: le sue Muse seguono un ordine fisso. Teocrito divide le parti: le Muse cantano gli immortali; i poeti, i mortali. C'è, a me pare, correzione di Esiodo.

Quanto alle somiglianze, il v. 49 di Esiodo *ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κράτεΐ τε μέγιστος* può paragonarsi al v. 2 di Teocrito:

ἀθανάτων τὸν ἄριστον ἐπὴν κλείωμεν ἀοιδαῖς.

Teocrito rifà il verso su *Μυρμιδόνων τὸν ἄριστον* di *Σ* 10. E si può paragonare la fine di esametro *κλείωμεν ἀοιδαῖς* con *κλείουσιν ἀοιδῇ* del v. 44 di Esiodo.

Che tutto il proemio teocriteo riecheggi vecchie formule tradizionali, nessuno scorgerà con maraviglia: così *ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω καὶ πύματος καὶ μέσσος* (vv. 3-4) richiama Teognide, vv. 3-4 *ἀλλ' αἰεὶ πρῶτον σὲ καὶ ὕστατον ἔν τε μέσοισιν | ἀείσω*, benchè nessuno possa specificare che Teocrito abbia qui davanti proprio la nostra raccolta teognidea.

Di più, anche fuori del proemio, c'è imitazione da Esiodo. Esiodei sono, senza dubbio, *οἷος μέν....* (v. 13) *οἷα δέ....* per cominciare a lodare le qualità d'un personaggio nuovo. Esiodea è, a v. 91, la divisione del mondo in terra, mare e fiumi, (*θάλασσα δὲ πᾶσα καὶ αἶα καὶ ποταμοί*), che ricorda Esiodo, *Theog.*, v. 108 sg.:

εἴπατε δ' ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γένοντο,
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος....

Il *καὶ ποταμοί* in principio di verso in tutti e due i poeti conferma l'imitazione. In Esiodo la divisione in *ποταμοί* e *πόντος* non è puramente formale, ma corrisponde a differenze sostanziali nella cosmogonia: nel suo sistema, Nereo è nato da Pontos, e dall'unione di Nereo e di Doris sono nate le ninfe del mare; da *Τηθὺς* e dall'Oceano nascono invece i *Ποταμοί* e le ninfe delle sorgenti. Della cosa si occupa, per un passo simile di Euripide (1), il Wilamowitz, che cita Erodoto V, 49 e Dionisio Periegeta; tra i poeti, solo Esiodo.

(1) *Hercules*, 1295, *ad loc.*

Digitized by Google

E si può paragonare ancora il v. 44 di Teocrito *ῥηίδιοι δὲ γοναί, τέκνα δ' οὐ ποτεοικότα πατρί* a *Ἔργα*, 182, dove, tra i mali del *γένος σιδήρειον*, c'è anche: *οὐδὲ πατὴρ παίδεσσιν ὁμοίιος οὐδέ τι παῖδες*, e a *Ἔργα*, 235, dove tra i beni delle città rette dalla giustizia c'è anche: *τίκτουσιν δὲ γυναῖκες ἐοικότα τέκνα γονεῦσιν.*

Che Teocrito abbia innanzi agli occhi Esiodo, non maraviglierà nessuno. Callimaco stesso, nell'*Inno a Zeus*, il carme composto quasi negli stessi anni del *Tolomeo* di Teocrito, e che Teocrito imita certamente, ha davanti la *Teogonia* esiodea. Secondo la tradizione comune (*O*, 187 sgg.) Zeus è il maggiore dei fratelli: così è detto esplicitamente in questo passo, assai importante e significativo, in cui Posidone fa la storia della sua nascita e del suo impero. Per Esiodo (vv. 453 sgg., 459 sg., 476 sg.) e Callimaco (v. 58), Zeus è il minore: Esiodo lo dice esplicitamente *ὁπλότατον παίδων* (*Theog.*, 478). In Esiodo, come in Callimaco, manca il sorteggio dei tre regni: nella *Teogonia* gli dèi, per consiglio di Gea, cedono a Zeus il potere supremo; Zeus distribuisce a suo talento gli onori (883 sg., 892 sg.), perchè è lui che ha presa la parte più importante alla lotta contro i Titani. Presso il trono di Zeus seggono la *Βίη* e il *Κράτος* (385), *τῶν οὐκ ἔστ' ἀπάνευθε Διὸς δρόμος, οὐδέ τις ἕδρη*; Callimaco saluta Zeus (vv. 65-66):

> *οὔ σε θεῶν ἐσσῆνα πάλοι θέσαν, ἔργα δὲ χειρῶν,*
> *σή τε βίη τό τε κάρτος, ὃ καὶ πέλας εἴσαο δίφρου.*

Tralascio, per brevità, altri riscontri minori.

Naturalmente, quando Teocrito dice *ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα*, non lo dice niente affatto per le stesse ragioni di Arato. Lo stoico Arato si vale dell'antico proemio per introdurvi il concetto stoico della *πρόνοια*, e muove, com'è noto, dall'*Inno a Zeus* di Cleante. Teocrito non ha bisogno del motivo stoico di Arato: «tutto è pieno di Zeus; tutti, dovunque, abbiamo bisogno di Zeus; noi siamo *γένος* di Zeus» (vv. 2-5). Ma questo non esclude affatto l'imitazione: Teocrito motiva il cominciamento da Zeus come lo motivava Esiodo, e non come lo motivava Arato.

Digitized by Google

Esiodo, negli *Ἔργα*, invoca le Muse a cantare Zeus, perchè Zeus è onnipotente, rende gli uomini illustri ed oscuri, nobili e ignobili; facilmente inalza e facilmente abbatte, e corregge il malvagio e punisce il superbo. Lo Zeus di Esiodo è lo Zeus grande e terribile, il dio che atterra e suscita: lo Zeus che non è in Arato, ma che ritorna in Teocrito. Come si vedrà per la chiusa del *Tolomeo*, Teocrito è più tradizionalista, di solito, degli altri: se un suo contemporaneo ha riprodotto, mutando, un modello antico, egli si tiene, se può, più fedele al modello.

Qualche parola sarà bene dire sulla cronologia di Arato. A voler seguire la tradizione biografica, bisognerebbe porre i *Φαινόμενα* tra il 276 e il 274. Accettando col Susemihl (1) la notizia delle *Vitae Arati* che il poeta scrisse il suo libro alla Corte di Macedonia *Ἀντιγόνου* (=Antigono Gonata di Macedonia) *κελεύσαντος*, e che *τὴν δὲ τῶν Φαινομένων ὑπόθεσιν παρέβαλεν αὐτῷ Ἀντίγονος δοὺς τὸ Εὐδόξου σύγγραμμα καὶ κελεύσας ἔπεσθαι αὐτῷ*, si hanno subito un *post quem* e un *ante quem* irriducibili: il termine *post quem* è il 276, quando Antigono Gonata salì al trono; l'*ante quem*, il 274, quando la Corte di Macedonia si disperse per l'invasione di Pirro, Antigono perdette il trono (e non lo riebbe se non nel 272, dopo la morte dell'Eacide); nel 274, Arato si recò alla Corte pacifica di Antioco I *Σωτήρ*, dove rimase parecchio tempo. Se non che E. Maass (2) ha dimostrato che la tradizione si fonda solo sulle lettere di Arato a Zenone, che nell'antichità furon credute autentiche, ma che per testimonianza di Apollonide di Nicea erano un falso di Sabidio Pollione. Ora, osserva il Maass, Attalo e Ipparco attestano che i *Φαινόμενα* non furono scritti in Macedonia, ma in Grecia. A questo può aggiunger fede Antigono Caristio in Diogene Laerzio, VII, 167 (3), che dice, a proposito di Dionisio stoico, compagno di scuola di Arato in Atene: *καὶ κατ' ἀρχὰς μέν, φιλογράμματος ὤν, παντοδαποῖς ἐπεχείρησε ποιήμασιν, ἔπειτα δὲ καὶ Ἄρατον ἀπεδέχετο ζηλῶν αὐτόν.* Nelle cose astronomiche Arato stesso è detto esplicitamente maestro di Dionisio: è probabile che fosse già celebre per i *Φαι-*

(1) *Gesch. d. Griech. Litt. i. d. Alex.*, I, 290.
(2) *Aratea*, 237.
(3) WILAMOWITZ, *Antigonos von Kar.*, 126.

Digitized by Google

νόμενα (1) ad Atene, prima di recarsi in Macedonia. Quanto ad Antigono, egli ebbe certo relazione con i giovani poeti che studiavano ad Atene, Arato ed Antagora (2): l'amicizia con Arato cominciò sicuramente durante il suo soggiorno in Atene. Avrà poi certo torto il Maass (3), quando vuol dimostrare che i *Φαινόμενα* sono stati scritti a Cos; l'ipotesi più ragionevole è quella del Knaack (4) ch'essi siano stati composti ad Atene, appunto verso il 280.

Comunque, nonostante qualche incertezza, i *Φαινόμενα* possono ritenersi sicuramente scritti negli anni 280-275. Ora, poichè il *Tolomeo* di Teocrito è del 274, come ho dimostrato altrove (5), ognuno vede che datare il poema di Arato intorno al 280-75, significa porre, insieme, e risolvere il problema dell'imitazione. Stabilire per Arato una simile cronologia, significa confermare che non si tratta d'un riscontro fortuito tra i due poeti, ma d'un'imitazione cosciente di Teocrito; vale a dire, trovare la conferma sicura di tutto il nostro ragionamento.

2. — Callimaco.

I riscontri fra il *Tolomeo* di Teocrito e due inni di Callimaco, l'*Inno a Zeus* e l'*Inno a Delo*, sono molto importanti. Tra il *Tolomeo* e l'*Inno a Zeus*, c'è somiglianza anche d'argomento.

Naturalmente, lo Zeus di Callimaco non è affatto il Filadelfo. Ma che sia uno Zeus modellato sul Filadelfo, mi sembra innegabile. Che la successione di Zeus, non fondata sulla nascita, ma sulla *βίη* e sul *κάρτος* del più degno, derivi dalla successione analoga di Tolomeo, non è facile mettere in dubbio. I riscontri, già notati (6), con Esiodo, provano solo che Callimaco

(1) MAASS, op. cit., 314.
(2) WILAMOWITZ, *Antigonos*, 141.
(3) Op. cit., 316 sgg.
(4) KNAACK, R. E., art. *Aratos* e BELOCH, *Griech. Gesch.*, III^1, 523.
(5) *Studi di cronologia teocritea*.
(6) Vedi p. 34.

Digitized by Google

non altera o guasta miti antichi, com' è parso di vedere ai critici, per introdurvi simbolismi e analogie fuor di proposito. Solo, sceglie liberamente il mito o la parte del mito che gli fa più comodo; adatta, in qualche punto, la tradizione al suo particolare scopo poetico. In tutto ciò non vi è nulla di riprovevole, nè di cortigianesco. Così, che la successione di Zeus sia fondata sulla *βίη* e sul *κάρτος*, non si trova già esplicitamente in Esiodo; ma non è nemmeno contraria ad Esiodo, chè anzi, con un po' di buona volontà, si può legger benissimo tra le righe della *Teogonia*.

Ma, a parte l'argomento generale del carme, c' è nei vv. 86-91 (*ἡμετέρῳ μεδέοντι* ecc.) l'elogio diretto del Filadelfo, che trova parecchi riscontri in Teocrito; tanto da indurre in ognuno la sicurezza che uno dei due poeti tenga presente l'altro. Osserviamo, dunque, le somiglianze.

Bisognerà rifuggire dai parallelismi troppo spinti e dai riscontri immaginari. Del resto, essi derivano tutti dal preteso simbolismo che si voleva vedere ad ogni costo negl' inni callimachei; una volta stabilita l'equazione Zeus = Tolomeo, è naturale che si riuscisse a trovare, tra i due poeti, tutta una serie di somiglianze che non avevano giusto fondamento. Intanto, non ne era certo agevolata l' interpretazione di Callimaco stesso, perchè occorreva più abilità ed audacia, che prudenza e senso di poesia, per attribuire regolarmente al Filadelfo, tutte le volte, tutto quello che il poeta dice di Zeus o di Apollo. Per esempio, Hempel (1) confrontava i vv. 1-2 di Teocrito col principio dell' inno callimacheo. Teocrito dice: « Cominciamo con Zeus e con Zeus finite, o Muse, quando celebriamo con i canti il migliore tra gli dèi ». E Callimaco: « Nelle libazioni di Zeus chi può essere più a buon diritto celebrato che Zeus stesso, sempre grande, sempre potente? ». È certo che qui tra i due poeti non vi è nulla di comune. Teocrito fa il paragone tra Zeus e Tolomeo, il migliore degli dèi e il migliore degli uomini, per passare subito a dire le lodi di Tolomeo. Callimaco continua subito dopo:

πῶς καί μιν Δικταῖον ἀείσομεν ἢὲ Λυκαῖον;

(1) *De Theocriti vita et carminibus*, 1855.

Digitized by Google

Così pure, chi vuol paragonare il *τί πρῶτον καταλέξω....* di *Tol.*, 11, cioè il finto imbarazzo retorico, l'*ἀπορία* di Teocrito, che è, nella sostanza, buona maniera pindarica, e, nella forma, un emistichio omerico (*ϑ*, 14), con Callimaco, I, 5 *ἐν δοιῇ μάλα ϑυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον*, quando il poeta non sa se celebrare Zeus come Ditteo o Liceo, mostra d'essere, certo, assai più cavilloso che acuto.

Finchè si mantiene su questo terreno, il Rannow ha ragione a negare le somiglianze. Un parallelismo completo è assurdo, per la ragione troppo semplice che Callimaco canta veramente Zeus; Teocrito, Tolomeo. Ma ci sono, tra i due carmi, riscontri innegabili, e il Rannow ha torto a volerli negare.

Lo Zeus di Callimaco (vv. 68 sgg.) riunisce presso di sè il meglio di ogni cosa: presso il suo trono, ha già la *βίη* e il *κάρτος*: vi aggiunge l'aquila, *οἰωνῶν μέγ' ὑπείροχον*, nunzio dei suoi prodigi e comandi; anzi, sceglie, per prenderli sotto la sua protezione, i migliori tra gli uomini, non i mercanti, non i guerrieri, non i poeti, che ha lasciati tutti da proteggere agli dèi minori, ma i re. Così avviene che gli uomini chiamino i fabbri sacri ad Efesto, i soldati ad Ares, i cacciatori ad Afrodite, i cantori ad Apollo; « *ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες* », conclude il poeta (vv. 79 sg.), *ἐπεὶ Διὸς οὐδὲν ἀνάκτων ϑειότερον*.

Vediamo in Teocrito. Il poeta racconta la nascita di Filadelfo. L'isola prende in braccio il bambino e lo carezza e gli augura prosperità; ecco che dall'alto delle nubi, alle parole di Cos risponde « la grande aquila, fausto uccello, presagio di Zeus ». Fin qui non c'è ancora nulla di comune. L'aquila è, evidentemente, adoperata qui in tutt'altro senso che in Callimaco; Zeus che, nel cercare gli ornamenti del suo regno, sceglie l'aquila a suo messaggio, è diverso da Zeus che manda l'aquila come presagio favorevole alla nascita di Tolomeo. Ma subito dopo Teocrito fa seguire i vv. 72-75:

> *Ζηνός που τόδε σᾶμα· Διὶ Κρονίωνι μέλοντι*
> *αἰδοῖοι βασιλῆες, ὁ δ' ἔξοχος, ὃν κε φιλήσῃ*
> *γεινόμενον τὰ πρῶτα· πολὺς δέ οἱ ὄλβος ὀπαδεῖ,*
> *πολλᾶς δὲ κραιέει γαίας, πολλᾶς δὲ ϑαλάσσας.*

Qui l'imitazione è evidente. *Διὶ Κρονίωνι μέλοντι* è parafrasi di *ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες*, antica formula poetica (cfr. Theogn., 26;

Digitized by Google

h. omer. 25, 4) ripresa da Callimaco: *βασιλῆες* è nella stessa sede del verso. Anche la superiorità di Tolomeo sugli altri re, messa in rilievo subito dopo dai due poeti, è significativa. Dopo la sentenza antica, Callimaco continua: « hai dato ad essi l'*ὄλβος*; a tutti; ma non a tutti ugualmente, com'è attestato dal nostro signore, che è andato molto avanti nell'*ὄλβος* ». E Teocrito: *αἰδοῖοι βασιλῆες, ὃ δ' ἔξοχος* ecc. Subito dopo parla dell'*ὄλβος* proprio come Callimaco: *πολὺς δέ οἱ ὄλβος ὀπαδεῖ* ecc.

È da confrontare, ancora, l'espressione di Callimaco, 86 *περιπρὸ γὰρ εὖρὺ βέβηκεν* con Teocrito, 95 *ὄλβῳ μὲν πάντας κε καταβρίθοι βασιλῆας*: c'è, in Teocrito, la stessa superiorità, quanto all'*ὄλβος*, di Tolomeo sugli altri re, che è nettamente espressa da Callimaco.

In conclusione, c'è in Teocrito e in Callimaco lo stesso ragionamento. A un certo punto, si parla di Zeus: Zeus si dà cura dei re; ma non di tutti ugualmente. Dà l'*ὄλβος* a tutti: ma non a tutti ugualmente. Superiore a tutti, per l'*ὄλβος*, è il Filadelfo. Tutto questo è comune ai due poeti. Ora, che ciascuna di queste cose si trovasse da sè, indipendentemente, nei due poeti, si capirebbe benissimo; ma che tutto il ragionamento sia messo insieme di seguito da tutti e due, non può esser caso davvero.

Allo stesso modo, saran da confrontare l'elogio che fa Callimaco, nei vv. 87 sgg., del Filadelfo, con l'elogio che fa Teocrito, nei vv. 13 sgg., di Tolomeo *Σωτήρ*. Callimaco dice: *ἑσπέριος κεῖνός γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήσῃ* « la sera egli porta a termine ciò che ha pensato la mattina », e continua: « la sera, i disegni maggiori; i minori, non appena li ha pensati. Gli altri spendono un anno in questi, e più di uno in quelli ». E Teocrito a vv. 13 sgg.:

> *. . . . οἷος μὲν ἔην τελέσαι μέγα ἔργον*
> *Λαγείδας Πτολεμαῖος, ὅκα φρεσὶν ἐγκατάθοιτο*
> *βουλάν, ἃν οὐκ ἄλλος ἀνὴρ οἷός τε νοῆσαι*:

« quale era Tolomeo Lagide nel compiere qualche grande impresa, quando s'era messo nell'animo un disegno, che nessun altro era capace di concepire ». Anche qui, le somiglianze nel concetto e nell'espressione sono notevoli: c'è lo stesso elogio

Digitized by Google

della rapidità nel mandare ad effetto i disegni e lo stesso elogio della loro qualità: nessun altro sarebbe capace di concepirli. Il re è il più *μεγαλόψυχος* di tutti a pensarli, com' è il più pronto di tutti a metterli in esecuzione. Anche per l'espressione, *τελεῖν* è in tutti e due i poeti; le finali del verso *νοήσῃ* (87 e 88 in Callimaco) e *νοῆσαι* (Teocr., v. 15) sono significative. Il concetto è assolutamente identico.

Quanto alla chiusa, essa è la prova più evidente della relazione tra i due carmi. Callimaco saluta Zeus, rinnovando la formula dell' inno omerico: *χαῖρε, μέγα Κρονίδη* (v. 91); Teocrito usa, per il Filadelfo, la stessa formula: *χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε* (v. 135). L' uno e l'altro han davanti l' inno omerico. Il Rannow fa notare le differenze: Callimaco dice che nessuno canterà mai le imprese di Zeus; Teocrito, invece, che, già cantate le lodi di Tolomeo, si propone di continuare a fare lo stesso. Ma non c' è la diversità che al Rannow par di vedere. Callimaco rinnova la chiusa dell' inno omerico, domandando a Zeus: « chi mai canterà le tue imprese? ». L' *ἀπορία*, tradizionale del resto, è nuova nel posto in cui si trova, nella formula di chiusa. Da Teocrito questo non potremmo aspettarcelo: egli non può, nè vuol dire qualcosa di simile di Tolomeo, il giovane re, che non ha fatto ancora nulla di glorioso; e non rinnova, ma copia l' inno omerico, con la formula *σέθεν δ' ἐγὼ ἴσα καὶ ἄλλων μνάσομαι ἡμιθέων* (vv. 135-36). Teocrito qui non inventa nulla di suo; l' innovatore, se mai, è Callimaco. Teocrito, tenendo presente Callimaco, ritorna all' inno omerico.

Infine, per le parole finali di Teocrito *ἀρετήν μεν ἐκ Διὸς αἰτεῦ* (v. 137), mostrerò a parte (1) ch'esse mal s'intendono senza ammettere la derivazione diretta dalla fine dell' inno di Callimaco (vv. 94-96). A me pare evidente, in Teocrito, l' intenzione di citare Callimaco. Naturalmente, la sola prova decisiva di quest'affermazione può essere esterna: può esser, cioè, costituita dalla cronologia dei due carmi. Quanto al Rannow, egli preferisce leggere, in Teocrito, *ἀρετὴν αἰτέω* anzichè *ἀρετὴν αἰτεῦ*: il poeta domanderebbe a Zeus la virtù poetica per cantare Tolomeo. Ma non è evidente, in Rannow, il bisogno di

(1) Vedi p. 65.

Digitized by Google

congetturare *αἰτέω*, apposta per eliminare qualunque somiglianza? Come non è troppo difficile toglier valore alle imitazioni meno importanti, così non è neppure impossibile alterare, e quindi sopprimere, quelle più notevoli e significative.

Riscontri non meno importanti si possono notare tra il *Tolomeo* e l'*Inno a Delo*. La nascita di Apollo a Delo e quella di Filadelfo a Cos sono narrate allo stesso modo. Callimaco (vv. 189 sgg.) racconta che Apollo, non ancora nato, trattiene la madre, mentre, presa dai dolori, si ferma a Cos, dal partorire in quest'isola, vaticinando che a Cos toccherà in sorte un altro dio, *θεὸς ἄλλος, Σαωτήρων ὕπατον γένος* (165-66), sotto lo scettro del quale verranno, un giorno, i due continenti, *ἀμφοτέρη μεσόγεια*, e le isole *αἳ πελάγεσσι κάθηνται* dall'estremo Occidente all'estremo Oriente. Teocrito narra la nascita di Tolomeo a Cos: l'isola fa gli auguri al bambino e gli raccomanda di onorarla come Apollo onorò la sua Delo. Qui il riscontro è evidente: Callimaco narra di Delo e fa il paragone con Cos; Teocrito narra di Cos e fa il paragone con Delo. Ma osserviamo più da vicino la scena della nascita. Teocrito comincia (vv. 58-59):

καί σε Κόως ἀτίταλλε βρέφος νεογιλλὸν ἐόντα,
δεξαμένα παρὰ μητρός, ὅτε πρώταν ἴδες ἀῶ.

La madre invoca Ilitia: il bimbo nasce, somigliante al padre. Comincia il discorso dell'isola (vv. 64-65):

.... Κόως δ' ὀλόλυξεν ἰδοῖσα,
φᾶ δὲ καθαπτομένα βρέφεος χείρεσσι φίλῃσιν.

In Callimaco, non c'è l'*ὀλολυγή* dell'isola, ma l'*ὀλολυγή* delle ninfe Deliadi, che intonano il sacro canto d'Ilitia e ne fanno risonare l'etere. « Nemmeno Hera », continua il poeta, « serbò più rancore a Latona, chè glielo tolse Zeus ». Il poeta canta con enfasi (vv. 260-63), ispirandosi all'Inno omerico ad Apollo:

χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο, Δῆλε,
χρυσῷ δὲ τροχόεσσα πανήμερος ἔῤῥεε λίμνη,
χρύσειον δ' ἐκόμησε γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης,
χρυσῷ δὲ πλήμυρε βαθὺς Ἰνωπὸς ἑλιχθείς.

Digitized by Google

La scena, affettuosa e idillica in Teocrito, s' è elevata di tono in Callimaco. Ornamenti e colore callimacheo formano lo sfondo del quadro. L' isola è tutto uno scintillìo d'oro: Teocrito non pensò di ricorrere a tanta magnificenza di mezzi. Ma l' isola prende in braccio il bambino come in Teocrito (vv. 264-65):

αὐτὴ δὲ χρυσέοιο ἀπ' οὔδεος εἵλεο παῖδα
ἐν δ' ἐβάλευ κόλποισιν, ἔπος δ' ἐφθέγξαο τοῖον.

In tutti e due i poeti parla l' isola: le situazioni, è vero, sono un po' diverse. In Teocrito, Cos prende in braccio il bambino, lo accarezza e gli parla: parla di sè e di lui: augura la prosperità al neonato e predice la gloria che verrà da lui all' isola natale. Delo, in Callimaco, non si rivolge direttamente al dio: non ha, evidentemente augùri da fare: ma predice la propria gloria, non inferiore affatto a quella delle terre dove son nati gli altri dèi. In fondo, dicono le stesse cose. In Callimaco Delo (vv. 271 sgg.) dice: «Non Cercnide è così cara a Posidone, non Cillene ad Hermes, o Creta a Zeus, come io ad Apollo; e non andrò più vagando per il mare». E Cos in Teocrito (vv. 66 sgg.):

ὄλβιε κοῦρε γένοιο, τίοις δέ με τόσσον, ὅσον περ
Δᾶλον ἐτίμησεν κυανάμπυκα Φοῖβος Ἀπόλλων·
ἐν δὲ μιᾷ τιμῇ Τρίοπον καταθεῖο κολώναν
ἶσον Δωριέεσσι νέμων γέρας ἐγγὺς ἐοῦσιν·
ἶσον καὶ Ῥήναιαν ἄναξ ἐφίλησεν Ἀπόλλων.

C' è lo stesso uso, in tutti e due i poeti, di raffronti mitologici: Teocrito, più semplicemente, si riduce a stabilire un confronto fra Cos e Delo, fra il promontorio Triopio e l' isola di Renea; Callimaco, dotto e magnifico poeta, moltiplica i nomi e i confronti: Cercnide e Posidone, Cillene ed Hermes, Creta e Zeus.

C' è, inoltre, nei due poeti, lo stesso uso del segno divino, nunzio del fausto avvenimento. Teocrito, appena l' isola ha finito di parlare, fa scendere dalle nubi l'aquila, uccello di Zeus, che tre volte fa sentire dall' alto il suo grido. Dopo il discorso di Hera, in Callimaco (vv. 249 sgg.) i cigni, ministri del dio,

Digitized by Google

lasciando il Meonio Pattolo, volarono sette volte attorno a Delo, cantando (e però Apollo inventò la lira a sette corde, tante quanti furono i canti dei cigni) (1) in onore del nascituro; « e non cantarono l'ottava, che il fanciullo balzò fuori, e le ninfe Deliadi intonarono il sacro carme di Ilitia, e subito l'etere di bronzo risonò dell'acuto canto ».

In conclusione, tutto quello che è in embrione e in iscorcio in Teocrito, noi ritroviamo ingrandito, adornato, magnificato in Callimaco. Callimaco moltiplica i personaggi. Il grido dell' isola diventa il canto delle ninfe di Delo, che risuona per tutto l'etere, sì che anche Hera si dà pace del suo sdegno; l'aquila, fausto segnale in Teocrito, si trasforma nei cigni « uccelli delle Muse, i più canori degli alati » (2), che vengono dal Pattolo, e il poeta dotto ne trae l'occasione per spiegare l'origine della lira; l' invocazione della madre del Filadelfo a Ilitia diventa il *ἱερὸν μέλος Ἐλειθυίης* delle ninfe di Delo.

Naturalmente, tanto Teocrito che Callimaco avevano davanti a sè l' inno omerico ad Apollo. È questo, in fondo, l'argomento del Rannow per negare ogni dipendenza tra i due Alessandrini. Per lui, risalire a un modello comune vuol dire risolvere negativamente, *a priori*, la questione dell' imitazione. Per me, è questa una nuova conferma delle imitazioni già notate.

La scena dell' isola si trova già, con i suoi tratti principali, nell' inno omerico. La nascita di Apollo è annunziata a v. 119: *ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φόωσδε, θεαὶ δ' ὀλόλυξαν*, da cui partono, fondamentalmente, Callimaco e Teocrito. Callimaco ripete *δ δ' ἔκθορεν* a v. 255: l'*ὀλολυγή* delle dee celesti diventa l'*ὀλολυγή* delle Deliadi, figlie dell' Inopo. Teocrito ripete a v. 64 *παῖς ἀγαπητὸς ἔγεντο, Κόως δ' ὀλόλυξεν ἰδοῖσα*; l' *ὀλολυγή* è attribuita all' isola. Eran certo nell' uso l' immediato succedersi della nascita e dell' *ὀλολυγή*: son da notare la costruzione lasciata

(1) Il WILAMOWITZ (*Der delische Hymnus*, in *Ilias u. Homer*, 460) rimpiange che il poeta degli *Αἴτια* non abbia voluto risparmiarci questo tratto. Io non trovo che la cosa sia di così cattivo gusto.

(2) L' interpretazione di WILAMOWITZ (op. cit., 461) che « gli uccelli delle Muse » siano gli usignoli, non i cigni, e raffigurino Callimaco, mentre i cigni rappresenterebbero Omero, è ingegnosa, ma arbitraria. Osservare che i cigni non sono « uccelli delle Muse », nè « i più canori tra gli uccelli », è pericoloso razionalismo.

Digitized by Google

invariata e il δ' ὀλόλυξεν di Teocrito nella stessa sede del verso che nell'inno omerico: ἰδοῖσα, in Teocrito, è, evidentemente, una zeppa. Così pure, l'isola in Callimaco miracolosamente scintillante d'oro si trova già nell'inno omerico (vv. 135-36):

.... χρυσῷ δ' ἄρα Δῆλος ἅπασα
βεβρίθει, καθορῶσα Διὸς Λητοῦς τε γενέθλην (1).

Altri parallelismi nota, con acume, il Wilamowitz: l'introduzione di Delo nella cerchia delle isole privilegiate è parallela all'apparizione di Apollo nell'Olimpo, che è al principio dell'inno omerico: anche il posto che occupano materialmente, negl'inni, le due descrizioni, giova a provare l'imitazione. Di più, anche i vv. 11-15 di Callimaco: «Delo ventosa, non coltivata, battuta dai flutti, più adatta a smerghi che a cavalli, è confitta nel mare, che, girando con le sue onde frequenti intorno a essa, vi lascia ad asciugare la spuma dell'acqua icaria; per questo in essa solo i pescatori vaganti per il mare fanno soggiorno», rispecchiano i vv. 70 sgg. dell'inno omerico, quando Delo ha paura che Apollo, il dio ἀτάσθαλος, appena nato, la disprezzi e la sommerga nel mare (vv. 77-78):

πουλύποδες δ' ἐν ἐμοὶ θαλάμας, φῶκαί τε μέλαιναι
οἰκία ποιήσονται ἀκήδεα, χήτεϊ λαῶν.

È interessante notare come i due poeti, rifacendosi all'inno omerico, lo trasformino e lo rinnovino con sentimento nuovo.

(1) E ha certo ragione il WILAMOWITZ (*Ilias*, 449) di ritenere autentici sia i vv. 135-36, sia i vv. 137-38, perchè troppo evidentemente imitati da Callimaco, e spurio il v. 132: ἤνθησ' ὡς ὅτε τε ῥίον οὔρεος ἄνθεσιν ὕλης, che Callimaco tralascia. Il v. 139, però, a me pare un'altra redazione, che sostituiva interamente il miracolo dell'isola che diventa tutta d'oro, o fu composta per aggiungere un altro particolare al miracolo, ossia un altro miracolo più naturale: che l'isola fiorì d'improvviso, come la cima di un monte, di fiori di selva. Per me, ἤνθησε dovè esser detto dei fiori. Poi sarà stato attaccato male ai versi precedenti, in modo da riferirlo all'oro di cui si parla avanti («fiorì d'oro, ecc.»); certo, messo com'è, è fuori posto. Interpolazione pura e semplice non mi pare, perchè quell' ἤνθησε è troppo bello. Callimaco avrà avuto davanti le due redazioni anche nella stessa edizione, come noi: egli toglie i fiori, che al suo gusto sfarzoso dovevan parere risparmio eccessivo di mezzi, e profonde l'oro per tutto: il vero miracolo, per lui, non è la terra che faccia sbocciare dei fiori, ma la terra che si riveste tutta d'oro.

Digitized by Google

L' isola è introdotta a parlare già nell' inno antico. Ma, con questo, non è ancora detto che l' isola sia divenuta persona. Nulla è più alessandrino che sostituire all' isola che parla a Latona l' isola che accarezza e prende in braccio il bambino, come fa Teocrito, o l' isola che, appena ha smesso di predire, con parole solenni, la propria gloria legata indissolubilmente a quella del dio, allatta il neonato, come in Callimaco, v. 274:

ὣδε σὺ μὲν κατέλεξας· ὁ δὲ γλυκὺν ἔσπασε μαζόν.

La scena della nascita è solennemente epica nell' inno: tutte le dee, tranne Hera, sono presenti all'avvenimento. C' è il solito meccanismo epico dell'azione lenta: Ilitia è trattenuta nell'Olimpo da Hera, e Latona non può partorire, finchè le dee non mandano Iris perchè conduca Ilitia a Delo. Subito dopo la nascita, le dèe lavano e fasciano il bambino, che non è allattato dalla madre, ma, prendendo nettare e ambrosia da Themis, riceve il crisma della sua divinità.

Tutta la scena è drammatizzata e umanizzata dagli Alessandrini. Semplice e povera in Teocrito, diventa in Callimaco di una grandiosità magnifica. L' isola non è più personificazione, ma persona viva. Essa è detta *τιθήνη* (v. 10) e *κουροτρόφος* (v. 2, v. 276) del dio: lava e fascia il bambino appena nato (v. 6), ciò che, nell' inno omerico, fanno le dèe (vv. 120-22). Iris resta in Callimaco, ma è drammatizzata anch'essa: non è più la messaggera omerica, che vola e svanisce come un'ombra, messaggera e nient'altro, che si fa corrompere con una collana per andare a chiamare Ilitia senza che Hera lo sappia; in Callimaco, essa si accuccia sotto il trono di Hera come la cagna di Artemide (1), quando, al ritorno dalla caccia, si butta in terra, ma ha le orecchie ritte, sempre pronta ai comandi della dèa (2). Dopo il discorso violento e drammatico di Iris ci si aspetterebbe uno sfogo violento dello sdegno di Hera. Ma no: Hera si sente

(1) La rappresentazione callimachea d' Iris deve avere la sua origine nel modo con' è ritratta questa dea dalla tragedia attica.

(2) Che cosa voglia dire il ROSTAGNI (op. cit., 293), che trova in questa scena « punture di salace (*sic*) ironia », non capisco davvero. Callimaco *salace*?

Digitized by Google

sbollire l'ira e non vuol più male nè a Latona, nè a Delo: perdona a Delo perchè ricorda quello che ha fatto quand'era Asterie, preferendo il giaciglio del mare al talamo di Zeus. *ἦ μὲν ἔφη· κύκνοι δὲ θεοῦ μέλποντες ἄοζοι*: la dèa non ha finito di parlare, che il poeta cambia scena drammaticamente, e racconta i prodigi della nascita: i cigni trasvolanti intorno all'isola, i canti delle ninfe fluviali, l'isola tutta d'oro: le rupi d'oro, il mare d'oro: d'oro il ramo d'ulivo, d'oro il corso dell'Inopo. L'isola prende in grembo il bambino e pronunzia parole solenni: il piccolo dio si attacca alla mammella.

Protagonista, in Callimaco, è veramente Delo: essa ha sentimenti di pietà umana per Latona e l'invita spontaneamente, senza che ci sia bisogno di preghiere: « Hera, fammi quel che ti pare, non temo le tue minacce. Vieni da me, vieni da me, Latona ». È un discorso di due versi, con spezzature inconcepibili in poesia antica. Latona stessa è drammatizzata al più alto grado: nell'inno omerico, s'inginocchia e tende le mani verso la palma: in Callimaco, si scioglie la cintura e si sostiene con le spalle appoggiate alla palma, mentre il corpo si bagna di freddo sudore: « perchè, figlio, fai soffrir tanto tua madre? Eccola, caro, l'isola vagante per il mare; nasci, nasci, vieni fuori benigno dal grembo ».

Di questo carattere, così lontano dalle forme dell'inno epico antico, giudica meglio d'ogni altro il Wilamowitz (1). A intendere e apprezzare Callimaco, basterà non volere da lui, ad ogni costo, arte ingenua e fede ingenua. Arte omerica e arte callimachea non vanno paragonate neppur da lontano.

Non ingannerà nessuno che Callimaco, forse più ancora che Teocrito, si tenga vicino a espressioni e forme dell'antico modello: così, per es., per *ὃ δ' ἔκθορεν* a v. 255, e per la descrizione dell'isola scintillante d'oro a v. 260; così pure, i vv. 264 sgg., specialmente per la divisione della terra in *ἤπειροι* e *νῆσοι*, ricordano, evidentemente, i vv. 135-38 dell'inno omerico:

> .... *χρυσῷ δ' ἄρα Δῆλος ἅπασα*
> *βεβρίθει, καθορῶσα Διὸς Λητοῦς τε γενέθλην,*
> *γηθοσύνῃ, ὅτι μιν θεὸς εἵλετο οἰκία θέσθαι*
> *νήσων ἠπείρου τε, φίλησε δὲ κηρόθι μᾶλλον.*

(1) Op. cit., 462.

Digitized by Google

Perfino in minuzie Callimaco segue da presso l' inno antico: *ἔνδοθι*, dice l' inno a v. 92, a proposito di Delo, perchè isola piccola; e Callimaco a v. 222 *ἔνδοθι νήσου*, con *ἔνδοθι* nella stessa sede del verso (1). Così pure, l' inno omerico a v. 25 introduce le *γοναί* con *ἦ ὡς* che è lo stesso che l' *ἦ οἵη* esiodeo: *ἦ ὡς*, dice anche Callimaco a v. 30, cominciando appunto le *γοναί* che sono il suo tema principale.

Ma gli accordi formali non servono che a far meglio risaltare le differenze sostanziali. Callimaco è veramente un poeta originale e moderno, e l'antica materia dell' inno serve maravigliosamente di fondamento alla sua arte nuova, sfarzosa e drammatica. Tutto questo mi pare che sfugga completamente al Rannow, tutto intento a notare ad ogni passo una pretesa superiorità di Teocrito, un poeta senza fantasie grandiose. Ma quelli a cui piacciono soltanto i bozzetti e le miniature, non sopportano i grandi poeti.

Per tornare alle imitazioni, sarà pur bene mettere in rilievo qualche altra somiglianza, più particolare, fra il *Tolomeo* e l'*Inno a Delo*. A vv. 63-64, Teocrito dice del Filadelfo: *ὃ δὲ πατρὶ ἐοικὼς παῖς ἀγαπητὸς ἔγεντο*. Si è già visto che è questa la più alta lode riguardante il *γένος* che il poeta potesse fare: essa chiude l' elogio, che già è stato fatto, del *Σωτήρ*, padre di Tolomeo. Callimaco, facendo profetare da Apollo la nascita e la gloria del Filadelfo, ne fa predire il *γένος* e il dominio; poi aggiunge (v. 170): *ὃ δ' εἴσεται ἤθεα πατρός*. Subito dopo, passa a narrare la vittoria sui Galati, che il dio di Cos avrà in comune col dio di Delo. A nessuno può sfuggire quale importanza abbia la frase, ripetuta nei due carmi, specialmente se si tien conto del posto dov' è detta e del modo com' è detta. I due poeti la vogliono metter certo in evidenza, se Callimaco, subito dopo aver parlato del dominio del re sui due continenti, conclude enfaticamente: « egli avrà i costumi del padre ».

Inoltre, i due carmi hanno un emistichio comune: si possono confrontare, *ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω* (v. 3 di Teocrito), con *ἐνὶ πρώτῃσι λέγεσθαι* (v. 16 di Callimaco). Non che la frase, s' intende, abbia nulla di singolare; ma non è davvero l' unico riscontro tra i due carmi, e nemmeno il più importante.

(1) WILAMOWITZ, op. cit., 447.

Digitized by Google

Infine, si possono osservare particolarità lessicali comuni ai due poeti. Callimaco, a v. 166, usa *μίτρη* nel senso, più che di «corona, diadema», di «turbante persiano»: *ὑπὸ τὴν βασιλείαν, τὴν ἀρχήν*, spiega lo scoliasta. Allo stesso modo Teocrito, a v. 19, usa l'omerico *αἰολομίτρης* per dire «dalla mitra dipinta», in senso ben diverso da Omero. Nel senso di «corona», *μίτρα* è già usata da Pindaro, *Ol.*, 9, 124 *ἦλθον τιμάορος Ἰσθμίαισι Λαμπρομάχου μίτραις*: *μίτρα* qui significa certo *στέφανος*: è usata la parte per il tutto; «benda» per «corona». Nel senso di «*infula*», è in *Nem.*, 8, 15 *φέρων Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν* = «infulam Lydiam sonore variatam»; e così pure in *Isthm.*, 5, 62 *λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ' εὔμαλλον μίτραν*. In Euripide, *Bacch.*, 1113 (*μίτραν κόμας ἄπο ἔρριψεν*), come, del resto, in *Hec.*, 924, vuol dire «benda per il capo». Teocrito, con *αἰολομίτρας*, dà a *μίτρα* il senso specifico di «turbante persiano», come Erodoto, I, 105 (1). Nello stesso senso preciso la parola è usata da Duride, lo storico di Samo, a proposito della *στολὴ Περσική* (Athen., 12, 536) e da Diogene il tragico nel frammento della *Σεμέλη*: *Ἀσιάδος μιτροφόρους Κυβέλας γυναῖκας* (Athen., 14, 636 a). Lo stesso senso particolare è in Callimaco. Pindaro era giunto dal senso di «infula» a quello di *στέφανος* dei giuochi olimpici: siamo sempre lontani dal senso di «mitra, turbante persiano». Callimaco e Teocrito s'accordano nell'usar la parola in quest'ultimo senso. Callimaco, del resto, usa, nello stesso inno, *μίτρη* nel senso primitivo: *ἀναλύεται μίτριην*, dice di Latona a v. 222, dove *μίτρη* vale, evidentemente, *ζώνη*.

Una volta notate le somiglianze, per me incontestabili, non resta che decidere la questione dell'imitazione, fissando, per via esterna, la cronologia del carme di Teocrito e quella degl'inni callimachei. Io non so, supposto che argomenti esterni mancassero completamente, se sarebbe possibile decidere in

(1) È notevole che Teocrito parli proprio di Persiani: è dubbio se si debba leggere *Πέρσαισι.... αἰολομίτραις*, o *Πέρσαισι βαρὺς θεὸς αἰολομίτρας*. Ma per noi è indifferente: Alessandro, a cui si riferirebbe *αἰολομίτρας*, volle essere, più che il re dei Macedoni, un re persiano.

Digitized by Google

un senso qualunque. Ma, come dimostrerò più avanti, che la chiusa del *Tolomeo* mal s' intende, se non si presuppone la fine dell' *Inno a Zeus*, così debbo confessare che immaginarci un Teocrito che, per la nascita del Filadelfo, imiti l' *Inno a Delo* di Callimaco, mi pare del tutto inverosimile. Per quanto povero di fantasie grandiose, non poteva decentemente Teocrito, dopo che Callimaco avesse cantata la nascita di Apollo, celebrare le *γοναί* di Tolomeo, senza almeno un raggio dello splendore callimacheo. Un' imitazione studiata di Callimaco — l' imitazione sarebbe certo studiata —, che rimpicciolisse di tanto gli effetti callimachei, sarebbe davvero inconcepibile in un poeta alessandrino. Teocrito è davvero quello che ha dato lo spunto; ed è stato il primo a umanizzare l' isola che prende in braccio e carezza il bambino appena nato. Ma, a parte questo tratto, novità notevoli non ce ne sono: le stesse espressioni dell' inno omerico ritornano, a volte, obliterate, sbiadite nel poeta nuovo.

Di più, supporre che Callimaco sia qui l' imitatore, giova non solo a Teocrito, ma a Callimaco stesso. In Callimaco, com' è noto, non è solo narrata la nascita di Apollo a Delo: è anche predetta quella di Tolomeo a Cos. Ora, mentre è perfettamente naturale che Teocrito, narrando le *γοναί* di Cos, ricordi quelle di Delo, non può dirsi davvero altrettanto naturale che Callimaco faccia l' inverso. Un Callimaco adulatore è un Callimaco di maniera, che i critici son riusciti a presentarci a furia di simbolismi di pessimo gusto, ch'essi credevano di scorgere nei suoi versi, come son riusciti a darci l' altro *cliché* di un Callimaco pedante. Quell'Apollo che prega la madre di non partorire a Cos, perchè l' isola è riserbata a un altro dio, della stirpe dei Salvatori, non può dirsi al suo posto; e il lettore può giudicare questo passo un tratto inopportuno d' adulazione cortigiana. Ma, una volta ammesso che un altro poeta di Corte, Teocrito, abbia già cantato le *γοναί* del Filadelfo, è evidente che Callimaco non può non accennare a quella nascita senza dispiacere alla Corte. Nessuno può negare ch'egli lo faccia il più poeticamente possibile: il *ξυνὸς ἄεθλος*, la vittoria comune di Apollo e Tolomeo sui Galati, è la trama su cui il poeta ingegnoso ricama il suo lavoro.

Digitized by Google

A me poi sembra richiamo diretto e citazione di Teocrito il v. 170 *δ δ' εἴσεται ἤθεα πατρός*. Quest'elogio, dov' è messo, è certo fuori posto; mentre è pienamente al suo posto, come si è osservato, in Teocrito. Era assolutamente impossibile che Teocrito, in un encomio per il suo re, dopo aver parlato tanto del *γένος*, rinunziasse a una lode simile. In Callimaco, non si capisce bene che cosa ci stia a fare; per me, non riesco a spiegarlo altrimenti, se non che il poeta voglia far pensare a Teocrito, richiamando la scena delle *γοναί* di Tolomeo: per me, è questo il motto, il segnale, che deve tanto più piacere, in quanto rimanda, senza voler parere, a un encomio già famoso in onore di Filadelfo.

Ma, lasciando da parte questi ragionamenti, in sè così incerti, che non potrebbero, da sè soli, se non condurre a conclusioni ancora più incerte, è possibile, a me pare, fissare, con criteri esterni, la cronologia dei due inni callimachei in relazione al *Tolomeo* di Teocrito.

Per datare l'*Inno a Zeus*, termine *post quem* sicuro è la rinunzia di Tolomeo Cerauno alle pretese sul trono d' Egitto. Un'allusione alla successione di Filadelfo sono certo i vv. 58-59:

τῳ τοι καὶ γνωτοὶ προτερηγενέες περ ἐόντες
οὐρανὸν οὐκ ἐμέγηραν ἔχειν ἐπιδαίσιον οἶκον.

Il Wilamowitz stesso, non sospetto certo di andare a caccia di simbolismi immaginari in Callimaco, riconosce la necessità di vederci un'allusione. Che la successione di Zeus adombri quella del Filadelfo, è innegabile. Il lungo insistere di Callimaco (vv. 61-66) che la successione di Zeus è fondata sul *κάρτος* e sulla *βίη*, è molto significativo. Addirittura decisivo mi sembra, poi, il fatto che Callimaco stesso, nel frammento 165, che faceva parte degli *Αἴτια*, segue la tradizione comune del sorteggio dei regni:

ἦχι πάλους ἐβάλοντο, διεκρίναντο δὲ τιμάς
πρῶτα γιγαντείου δαίμονες ἐκ πολέμου.

Nell' *Inno a Zeus* (vv. 60 sgg.), invece, il poeta polemizza vivacemente contro questa versione: «non erano veritieri gli antichi cantori: dissero che il sorteggio divise i regni ai Cronidi.

Digitized by Google

Ma chi mai avrebbe tentato il sorteggio tra l'Olimpo e l'Ade, che non fosse privo di senno? Solo tra cose uguali si addice tentare la sorte; ma tra quelle, la distanza è immensa. Non le sorti fecero te signore degli dèi, ma l'opera delle mani, ma la tua forza e il tuo valore, che collocasti vicino al tuo trono».

Un'osservazione assai discutibile fa Camillo Cessi (1): l'allusione non tornerebbe, perchè la rinunzia di Tolomeo Cerauno fu forzata, non spontanea e pacifica. Ma il poeta di Corte deve sempre attenersi, in circostanze simili, alla verità ufficiale; e questa non è mai la verità pura e semplice, senza aggettivi. S' intende da sè che le rinunzie altrui si fan sempre passare per spontanee. Orazio stesso, non sospetto di eccessiva cortigianeria, non parla mai nei suoi carmi di lotte tra Ottaviano e Antonio, ma tra Roma e l' Egitto: ufficialmente, giuridicamente, la guerra civile non esiste, ed è fatta passare per guerra esterna. Di più, si ha la fortuna, nel nostro caso, di possedere un passo esplicito di Giustino (17, 2, 9): *Fratris quoque, regis Aegypti, concordiam per epistulas deprecatur, professus deponere se offensam ereptī paterni regni neque amplius a fratre quaesiturum quod honestius a paterno hoste perceperit, omnique arte adulatur eum, ne Antigono, Demetri filio, Antiochoque, filio Seleuci, cum quibus bellum habiturus erat, tertius sibi hostis accederet.* Di qui si ricava l'esistenza di una lettera spedita da Tolomeo Cerauno al Filadelfo, con proposte formali di amicizia; e le ragioni politiche dell'atto sono spiegate in modo che a nessuno può venire in mente di dubitar della cosa. La lettera dev'essere della fine del 281: Tolomeo Cerauno fu vinto e ucciso l'anno seguente (fine del 280), combattendo contro mercenari Galli. Il *post quem* dell' inno è, dunque, il 281.

Si è voluto fissare l'*ante quem*, poichè nel carme non si parla affatto di Arsinoe, nell'*ἱερὸς γάμος* di Tolomeo e Arsinoe Filadelfo (probabilmente, 278). Certo, è questo un *argumentum ex silentio*, di cui bisognerà usare con ogni riguardo. Tanto è vero che, partendo dalle stesse premesse, il Beloch (2) può arrivare a conseguenze opposte: poichè Arsinoe non è nominata nell' inno, esso sarà stato scritto dopo la sua morte. A questa

(1) *Studi it. di Filol. classica*, 1899, 351 sgg.

(2) *Griech. Gesch.*, III^2, 497.

Digitized by Google

maniera, il matrimonio, anzi la morte di Arsinoe, sarebbe, anzichè termine *ante quem*, termine *post quem*. È strano che il Beloch non si proponga neppure il dubbio che si possa pensare all' ipotesi perfettamente opposta alla sua.

Sarà bene, intanto, dimostrare che la tesi del Beloch è falsa, prima di deciderci a utilizzare, convenientemente limitato e ridotto, l'*argumentum ex silentio* del Wilamowitz.

Che l' inno appartenga ai primi anni del regno di Tolomeo, a me sembra indiscutibile. Anche i vv. 58 sgg., che per il Beloch stesso alluderebbero alle pretese al trono di Tolomeo Cerauno, non possono essere stati scritti se non poco dopo il 281. Altrimenti, dovremmo rinunziare a spiegarceli. Dopo la morte di Arsinoe (luglio 270), a tanti anni di distanza, sarebbe stato inabile e poco cortese, da parte del poeta, ricordare le difficoltà superate dal re per arrivare al trono. Elogi simili si possono capire soltanto nei primi anni di regno: è un onore per il re essere arrivato al trono, facendosi strada col suo valore: è questo uno dei concetti fondamentali dell' inno callimacheo. Inoltre, nell' *Inno a Zeus*, lodi di guerra per Tolomeo non ce ne sono. È detto solo che il re, per l'ὄλβος, va molto avanti a tutti gli altri re, e ch'egli manda a termine la sera i disegni che ha pensati il mattino. È molto poco.

Si confronti, per esempio, con l' *Inno a Delo*: anche qui si parla incidentalmente, e solo incidentalmente, del Filadelfo; ma con molto più entusiasmo. Cos predice la gloria di Tolomeo: «un altro dio vi è, della stirpe eccelsa dei Salvatori; sotto il suo scettro verranno, non dispiacenti di obbedire al Macedone, l' uno e l'altro continente e quanto giace nel mare, dall'estremo Ovest fino al punto di dove i veloci cavalli conducono il sole». Seguono le lodi di guerra del Filadelfo, che si riferiscono alla vittoria sui mercenari Galati del 274: si celebra il ξυνὸς ἄεθλος di Tolomeo e di Apollo. Bisogna concludere senz' altro che l' *Inno a Zeus* dev'essere in ogni caso anteriore al 274, vale a dire alla guerra di Celesiria. La vittoria sui Galati pare al Beloch stesso (1), con ragione, tale avvenimento da poter essere ricordato ancora venti anni dopo. Com' è possibile immaginare l' *Inno a Zeus* composto dopo quella vittoria?

(1) Op. cit., III², 487.

Digitized by Google

Si badi che non è questo un semplice *argumentum ex silentio*. Nessuno può dire: il poeta avrebbe potuto fare a meno di parlarne. Nell'*Inno a Zeus*, si parla proprio del Filadelfo; il re è lodato il più ed il meglio possibile; ma di vittoria sui Galati non si parla. Immaginare l'*Inno a Zeus* composto durante o subito dopo la guerra di Celesiria (274-270), è un assurdo: non accennare alla guerra sarebbe stata, da parte del poeta, una vera mancanza di tatto. In conclusione, respinta l'ipotesi del Beloch, restano fissi, per ora, questi due termini: *post quem*, il 281; *ante quem*, il 274.

A questo punto, e soltanto a questo punto, può venirci in aiuto l'*argumentum ex silentio* del matrimonio di Arsinoe. È una considerazione che vale, soltanto se si dimostra, come a me par dimostrato, che l'inno non può essere stato composto, in ogni caso, molto dopo il matrimonio.

Ponendo un *ante quem* sicuro nella guerra di Celesiria del 274, ci siamo avvicinati al matrimonio di Arsinoe (che si fa oscillare tra il 280 e il 274 stesso). L'*ἱερὸς γάμος* del Filadelfo con sua sorella suscitò polemiche e scandali infiniti. È tradizione (1) che Sotade, per aver additate al disprezzo universale quelle nozze incestuose, ci rimettesse la vita. Ancora nel 274, com'io credo (o nel 273-71, come ritengono gli altri), Teocrito esalta, nell'*Encomio di Tolomeo*, il matrimonio del re con parole adulatrici, ed osa paragonarlo alle nozze sacre di Zeus e di Hera. L'inaspettato raffronto non si spiega se non come polemica e difesa. L'accostamento dell'*ἱερὸς γάμος* del Filadelfo a quello che per i Greci — e proprio per i Greci — era l'*ἱερὸς γάμος* per eccellenza, è, in sostanza, un ammonimento a non scandalizzarsi. Bisogna ritenere che nel 274, tra i Greci di Egitto e dell'estero, ci fosse ancora chi disapprovava quella unione.

In tali condizioni, e solo in tali condizioni, trovo anch'io che non nominare Arsinoe sarebbe stata, da parte di Callimaco, una vera scorrettezza. Quali siano stati i sentimenti del poeta per quell'unione, può provare il fr. 196 *Ἀρσινόης, ὦ ξεῖνε, γάμῳ καταβάλλομ' ἀείδειν*, che certo dovè far parte dell'epitalamio composto in occasione di quelle nozze. Arsinoe Fila-

(1) ATHEN., 14, 621 a; PLUT., *De liber. educ.*, 14.

Digitized by Google

delfo fu certo tal personaggio che dovette dominare pienamente la Corte di Alessandria, come dominava suo fratello. Gli storici amano attribuire a lei la politica tolemaica intorno alla guerra di Celesiria. In tali condizioni, considerato che Callimaco non ha ritegno, se pure non simboleggi Tolomeo in Zeus, di modellare un suo *Ζεῦς βασιλεύς* di nuova costruzione sul suo *βασιλεύς*, sul *βασιλεύς* di cui egli è il poeta aulico, non nominare Arsinoe sarebbe stato, da parte del poeta, mancanza imperdonabile. Di più, egli non parlerebbe affatto di Arsinoe, mentre ha davanti agli occhi proprio l'encomio di Teocrito — la dipendenza dei due carmi a me pare innegabile — che porta alle stelle Arsinoe, moglie e sorella amata del re Tolomeo. A questa maniera, e solo così ridotto, accetto anch'io l'*argumentum ex silentio* della mancata menzione di Arsinoe.

L'interpretazione dei dati è curiosamente rovesciata dal Rostagni (1), il quale perfino nell'*Inno a Zeus* vuol vedere accenni ad imprese di guerra. « È l'eco » egli dice, « di imprese guerresche, di quelle imprese che il poeta dispera di saper cantare : *τεὰ δ' ἔργματα τίς κεν ἀείδοι* ; (v. 93). Imprese determinate egli non canta, perchè guardando dall'alto, mira all'effetto d'insieme, alla percezione complessa della potenza sovrana ». Il « chi canterà le tue imprese ? » è detto a Zeus, non a Tolomeo ; il Rostagni ha il torto di voler rimanere ancora attaccato, se pure solo in parte, ai simboli che i critici non han mai disperato di riuscire a vedere in Callimaco. Quanto alla ragione perchè il poeta non canterebbe imprese determinate, nulla gioverebbe tanto « alla percezione complessiva della potenza sovrana », come qualche buona impresa di guerra. La visione complessiva, per esser complessiva, non può esser poi fatta di niente. L'interpretazione del carme è falsata dal Rostagni, il quale stabilisce, di conseguenza, una cronologia arbitraria.

Zeus vincitore dei Titani (*Πηλαγόνων ἐλατῆρα*, lo chiama Callimaco a v. 3) è, per il critico, simbolo di Tolomeo vincitore dei mercenari Galati nel 274. Il Rostagni richiama l'*Inno a Delo*. Ma il richiamo è contro di lui. Il male è che nell'*Inno a Delo* si parla esplicitamente della vittoria sui Galati ; così esplicitamente, che a nessun interprete è mai riuscito di dubitarne.

(1) *Poeti alessandrini*, 283.

Digitized by Google

È vero che i Galati son chiamati, a v. 174 dell' *Inno a Delo*, ὀψίγονοι Τιτῆνες; ma non è niente affatto vero, d'altra parte, che i Titani dell'*Inno a Zeus* siano i Galati. Perchè poi uno stesso poeta, parlando, a pochi anni di distanza, di uno stesso avvenimento, debba raccontarlo una volta così artisticamente e poeticamente e chiaramente, l'altra volta con una parola sola, in stile così chiuso e oscuro, da richiedere, per essere inteso, tutta la sottigliezza e l'immaginazione dei critici, non si riesce a capire davvero.

La verità è questa: se una conseguenza si deve trarre dal raffronto del Rostagni, è proprio la mia: l'*Inno a Zeus* è anteriore, l'*Inno a Delo* posteriore alla ribellione dei Galati. Che poi « le contingenze storiche lumeggiate dall'inno non si spiegano se non in seguito all'azione che Arsinoe esercitò sulla politica egiziana » (1), è affermazione gratuita del Rostagni: ma forse non è un argomento nuovo, è esso stesso conseguenza delle sue argomentazioni sbagliate. A questa maniera, il Rostagni riesce a collocare il carme tra il 275 e il 270, durante la guerra di Celesiria, proprio nel tempo in cui nessuno ha pensato mai a datarlo, proprio quando si può esser sicuri che esso non è stato scritto.

In conclusione, accettando come la data più probabile per il matrimonio di Arsinoe il 278, non si sarà molto lontani dal vero, ponendo l'*Inno a Zeus* tra il 280 e il 278. Comunque, a non voler accettare l'argomento della mancata menzione di Arsinoe, l'inno non sarà certo posteriore al 274, all'invasione di Magas e alla vittoria di Tolomeo sui Celti presso le rive del Nilo.

Quanto all'*Inno a Delo*, è certo un *post quem* irriducibile la vittoria sui Galati, di cui parlano Pausania (I, 7, 2) e lo scoliasta di Callimaco a v. 175. Pausania riconnette il fatto alla ribellione di Magas e ci dà un sincronismo sicuro: Magas moveva con l'esercito da Cirene verso l'Egitto; ma fu trattenuto da una ribellione di Marmaridi, che lo costrinse a retrocedere. Tolomeo, a sua volta, non potè inseguirlo per la ribellione dei mercenari Galati. La spedizione di Magas, per il

(1) ROSTAGNI, op. cit., 319.

Digitized by Google

sincronismo con la guerra di Celesiria, si può datare (1) nella primavera del 274, di modo che la vittoria sui Galati sarà certo di quell'anno.

L'*ante quem* è stato fissato comunemente nella battaglia di Cos: essa è collocata dal Beloch (2), il quale dimostrò che quell'avvenimento è del tutto all'infuori della guerra cremonidea, in cui era uso farla rientrare, nel 258-56; dal De Sanctis (3) nel 253; dal Pozzi (4), che più di proposito ha studiato l'argomento, poco avanti il 250, forse nel 254-53.

La battaglia di Cos è *ante quem* sicuro: in seguito a quella battaglia, il Filadelfo perdette il dominio dell'Egeo e il protettorato sul *κοινόν* delle Cicladi. La glorificazione di Cos come isola natale del Filadelfo diventerebbe sanguinosamente ironica, una volta che proprio a Cos il re avesse perduto gran parte della sua potenza navale, cioè della sua potenza politica. E mettere a confronto le *γοναί* di Apollo a Delo, quando le Cicladi fossero passate alla Macedonia, sarebbe stata, da parte del poeta, offesa imperdonabile. Ma ognuno vede come, anche a voler prescindere dalla parte la nessuna sicurezza sull'anno della battaglia, un *ante quem* così lontano, a venti e più anni di distanza dall'altro termine, giovi poco ai nostri fini. Bisogna cercare di restringere i limiti per altra via.

Cercare di datare l'inno dalle allusioni politiche che il Droysen (5), e più ancora, e peggio, l'Ehrlich (6), han creduto di vedere nei vv. 19-21, sarebbe opera d'immaginazione, non di critica. La Corsica e l'Eubea nominate invece della Sicilia e di Creta, più importanti assai, attesterebbero le mire del Filadelfo, in un dato periodo (263-62), su quelle regioni. Ma bisogna osservare che, descrivendo il corteggio di Oceano e di *Τηθύς*, il poeta intende che *tutte* le isole ne faccian parte: poi ne nomina, a coppie, una dell'Occidente e una dell'Oriente (Corsica ed Eubea, Sardegna e Cipro). Lo sfoggio di

(1) Beloch, *Griech. Gesch.*, III^2, 420.
(2) Op. cit., III^2, 428.
(3) « Atti R. Accad. Tor. », 1914, 1239.
(4) « Mem. R. Accad. di Torino », 1913.
(5) *Gesch. d. Hell.*, III, 298, nota.
(6) *De Callimachi hymnis quaest. chronol.*, in *Bresl. Phil. Abh.*, VII, 1895.

Digitized by Google

erudizione peregrina, usuale in Callimaco, può averlo spinto a nominare la Corsica e la Sardegna, meno note delle altre. L'Ehrlich parte da un simbolismo generale di pessimo gusto. Oceano sarebbe Tolomeo; Τηθύς, Arsinoe, e così di seguito; ed è maraviglioso come a tutto questo edificio serva di fondamento soltanto il v. 168, dov'è detto che Tolomeo domina tutte le isole da Occidente ad Oriente.

È importante, invece, osservare che la profezia di Apollo sulla futura grandezza di Tolomeo finisce immediatamente con la strage dei Galati. Dopo aver parlato della vittoria fulminea del Filadelfo e degli scudi nemici conquistati, premio delle molte fatiche del re, il poeta conclude (v. 188): ἐσσόμενε Πτολεμαῖε, τά τοι μαντήια φαίνω. Si può pensare subito che la vittoria sui Galati sia, nel momento della composizione dell'inno, l'ultimo avvenimento importante del regno di Filadelfo. Si potrebbe obiettare, io credo, che, in fondo, il poeta non è affatto obbligato a predire tutte le glorie del suo re: ai fini del suo carme, basterebbe che egli ricordasse solo il ξυνὸς ἄεθλος di Apollo e Tolomeo: ma sarebbe sottigliezza eccessiva. Apollo ancora ὑποκόλπιος che trattiene sua madre dal partorire a Cos, perchè l'isola è riserbata a un altro dio, mira, evidentissimamente, alla glorificazione del Filadelfo: e nessun tentativo per esaltarlo è risparmiato. Dire, per esempio, nei vv. 166 sgg., che obbediscono a lui i due continenti e quante isole ha il mare da Occidente a Oriente, è certo esagerazione, naturale, del resto, in un poeta di Corte.

Io non mi sento di affermare, per es. col Wilamowitz (1), che la vittoria sui Celti non era cosa degna di ricordo dopo molto tempo. Con ugual ragione può asserire il Beloch (2): «Il ricordo di quell'avvenimento poteva durare ancora venti anni dopo». Certo Pausania e lo scoliasta di Callimaco ce lo raccontano con particolari romanzeschi. Tolomeo li condusse in un'isola deserta dal Nilo: καὶ οἱ μὲν ἐνταῦθα ἀπώλοντο ὑπό τε ἀλλήλων καὶ τοῦ λιμοῦ (I, 7, 2). Lo spettacolo dei Galli abbandonati in un posto deserto, affamati e spinti dalla disperazione a uccidersi tra di loro, dovè sembrare argomento

(1) *Textgesch. d. Griech. Buk.*, 173.
(2) Op. cit., III², 497.

Digitized by Google

drammatico e grandioso ad un poeta ellenistico. L' illustratore di quest'avvenimento, il Reinach (1), ha una reminiscenza polibiana, anzi flaubertiana, e lo paragona, con un po' d'esagerazione, all'eccidio del « Défilé de la Hache » (2).

In conclusione, benchè con sicurezza non possa ritenersi che l' inno debba essere necessariamente di poco posteriore alla rivolta dei Galati, osservare che la profezia di Apollo si chiude proprio con essa, a me sembra importante.

Inoltre, bisogna notare che lodi di guerra del re mancano. L' inno sarà da collocare, con tutta probabilità, dopo la guerra di Celesiria e prima della guerra cremonidea. La guerra di Cremonide, che il Beloch (3) data nel 266-65 e il De Sanctis (4), seguìto dal Pozzi (5), nel 270, segna l' indebolimento della potenza tolemaica. È vero, anche, che il Filadelfo non s' impegnò a fondo nella guerra, contentandosi di far sostenere dalla sua flotta le azioni guerresche di Atene e di Sparta; ma la presa di Atene (autunno 263) da parte di Antigono Gonata fu certo per Tolomeo uno scacco notevole. Celebrare, in tali condizioni, Tolomeo come signore dei due continenti, sarebbe stata, da parte del poeta, un' impudenza. A me sembra una sottigliezza osservare che la potenza navale di Tolomeo non fu fiaccata nella guerra cremonidea, perchè l' Egitto intervenne debolmente, tanto da dare ai collegati l' impressione di tradimento. È certo ad ogni modo, che si adatterebbe pochissimo a quel periodo salutare il re « signore dei due continenti ».

Poichè la guerra di Celesiria fu finita nel 272 o 271 (6), l'*Inno a Delo* sarà da collocare intorno a quegli anni. L'obiezione del Cessi (7), che il carme non può essere stato scritto subito dopo la guerra, perchè Tolomeo dovette cedere Cirene a Magas, non è accettabile. Questa pretesa cessione di Cirene,

(1) *Les Gaulois en Égypte*, in « Rev. des étud. anc., » 1911, 33 sgg.

(2) « de la Hache » è certo un equivoco del Flaubert, ossia del traduttore francese di Polibio che il Flaubert aveva davanti.

(3) Op. cit., III^2, 424.

(4) *Studi di storia antica*, 1893, II, 55 sgg.

(5) Op. cit., 335.

(6) Beloch, op. cit., III^2, 423.

(7) Op. cit., 351.

Digitized by Google

bisogna considerarla con un po' di attenzione. Prima della guerra di Celesiria, Cirene era governata da Magas come vicerè del Filadelfo. Virtualmente, doveva essere già indipendente. Durante la sollevazione Magas assunse il titolo di *βασιλεύς*. Non è strettamente provato, ma deve ritenersi con tutta probabilità, che Magas si riconciliasse col fratello senza aspettare la fine della guerra. Certo, alla fine della guerra di Celesiria, Magas conservava il titolo di *βασιλεύς*, ma riconosceva l'alta sovranità del fratello (1): ufficialmente Tolomeo non dovette perder nulla. E come si spiega la contradizione dei critici, i quali sono quelli stessi che pongono il *Tolomeo* di Teocrito alla fine della guerra di Celesiria, da essi considerata una guerra vittoriosa, appunto per i territori nominati da Teocrito, che si sarebbero conquistati proprio in seguito all'azione guerresca?

Un altro argomento si potrebbe far valere per questa datazione: Tolomeo è chiamato *θεός* a v. 165. Resta a decidere se sia stato salutato così, prima o dopo l'istituzione del culto ufficiale.

A priori, non si può escludere con certezza che il poeta di Corte anticipi il culto ufficiale. Ma bisogna tener presente, intanto, che nell'*Inno a Zeus*, databile come si è visto nel 280-78, Tolomeo non è affatto considerato un dio. Chi poi rifletta che nemmeno l'encomio di Teocrito celebra il Filadelfo come un dio, deve pur riconoscere che la questione ha una soluzione sola. Teocrito celebra Tolomeo *Σωτῆρ* come *σύνναος* di Alessandro, e Berenice come *σύνναος* di Afrodite. Del Filadelfo e di Arsinoe si parla con tanta lode, da paragonare il loro matrimonio a quello di Zeus e di Hera. Com'è possibile pensare che non si accennerebbe al culto dei *θεοὶ ἀδελφοί*, una volta che fosse già istituito? Arsinoe e Filadelfo erano proprio *σύνναοι* di Alessandro, come in ogni città erano *σύνναοι* del suo dio locale, così, per es. di Iside a File (2). Una tale omissione, in un componimento simile, sarebbe davvero inconcepibile. Una volta istituito il culto ufficiale, celebrare

(1) Beloch, op. cit., III^2, 250; Bouché-Leclercq, *Histoire des Séleucides*, 66 sgg.

(2) Cfr. Wilcken, R. E., art. *Arsinoe*.

Digitized by Google

il sovrano come un dio doveva essere considerato stretto dovere di ogni poeta di Corte.

Si credeva generalmente, come per es. credevano il Beloch (1) e il Bouché-Leclercq (2), che il culto dei *θεοὶ ἀδελφοί* fosse stato foggiato da Tolomeo come un ulteriore sviluppo del culto di Arsinoe Filadelfo; e poichè la prima menzione dei *θεοὶ ἀδελφοί* si era trovata nel 270-69 (stele di Pithom), si pensò che il culto degli « dèi fratelli » fosse stato fondato subito dopo la morte della regina (luglio 270). Ma un documento del quindicesimo anno del Filadelfo (= 271-70), in cui il noto navarco Patroclo è *ἱερεὺς Ἀλεξάνδρου καὶ θεῶν ἀδελφῶν* (3) ha dimostrato ch'esso fu istituito già prima della morte di Arsinoe (4). Gli editori del papiro stabilirono come *post quem* della fondazione il 273-72, confrontando con i pap. 120, 40 e 44.

Questa è una nuova conferma della mia tesi (5) che il *Tolomeo* non sia posteriore al 274. Di più, si ha un nuovo *post quem* per la datazione dell' inno callimacheo: il 273-72. Il termine s'accorda pienamente con le considerazioni che si son fatte finora, e dimostra quello che qui c' interessa più da vicino: la precedenza del *Tolomeo* di Teocrito rispetto all'*Inno a Delo*.

Ancora una considerazione sarà da fare, per restringere l'*ante quem* il più possibile. Antioco di Siria, il nemico di Tolomeo, vinse i mercenari Galli in giornata campale: dopo la vittoria prese il titolo di *Σωτήρ*, e ricevette più tardi onori

(1) Op. cit., III, 374, nota.

(2) *Histoire des Lagides*, I, 235-36.

(3) *Hibeh Pap.*, I, n. 99.

(4) Cfr. Pozzi, art. cit. Il culto dei *θεοὶ ἀδελφοί* e quello di Arsinoe Filadelfo sono da separare nettamente (Wilcken, art. cit). Il culto di Arsinoe rientra nella categoria dell' apoteosi postuma, che non era che un ampliamento degli onori dovuti ai morti; sicchè sarà cominciato davvero nel 270. Il canefora di Arsinoe appare la prima volta nel pap. Louvre 2424, che appartiene al 19° anno del Filadelfo: questa istituzione dovette essere strettamente connessa alla morte. La data dell'apoteosi di Arsinoe è il luglio 270, immediatamente dopo la morte (stele di Mendes, lin. 11-13). Proprio dal 270 comincia la serie delle monete con l'effigie di Arsinoe *διπέρας* col doppio corno dell'abbondanza (Bouché-Leclercq, *Hist. des Lagides*, I, 180). Il culto degli « dèi fratelli » esisteva già prima.

(5) Cfr. *Studi di Cronologia teocritea*.

Digitized by Google

divini col nome di *Ἀπόλλων Σωτήρ*. Che il poeta celebri la gloriuccia del Filadelfo dopo gli onori trionfali del suo nemico Antioco, che proprio lui aveva preso il titolo di Apollo Salvatore, sarebbe assurdo. La vittoria di Antioco è di data incerta; ma avrà ragione il Beloch (1), nonostante i dubbi del Bouché-Leclercq (2), a scendere con la datazione fino al 270, facendo osservare che i Galli non avrebbero tanto saccheggiato e devastato, se fossero stati così sconfitti da principio, subito dopo il loro passaggio in Asia. Queste considerazioni portano a fissare nel 270 il termine *ante quem*.

Ma il 270 stesso può essere considerato come un *post quem*: osserva il Beloch (3) che dalla mancata menzione di Arsinoe si deve concludere che l'inno sia posteriore al luglio 270 (morte della regina). Certo, se si considera che Callimaco ha davanti, come ormai mi par provato, l'encomio di Teocrito, dove si parla dell'*ἱερὸς γάμος*, pare inspiegabile la mancanza di ogni accenno alle nozze e alla prosperità della famiglia reale. In questo senso, l'*argumentum ex silentio* può aver valore.

Si potrebbe osservare che, subito dopo la morte, Callimaco non avrebbe mancato di celebrare la regina come dèa, se proprio allora si istituiva il culto di Arsinoe Filadelfo. Ma, subito dopo la morte, Callimaco non mancò al suo dovere di celebrare l'apoteosi della regina: nell'*Arsinoe* cantò epicamente, in versi lirici, come essa fu assunta in cielo (4); il carme, nonostante i dubbi del Wilamowitz, doveva finire con l'apoteosi (5). E una volta che aveva celebrato da così poco tempo la divinizzazione di Arsinoe, il poeta poteva risparmiarsi di accennarvi ancora.

Un'ultima considerazione d'indole generale non mi sembra del tutto inutile: una volta notate le innegabili somiglianze tra il *Tolomeo* di Teocrito e l'Inno di Callimaco, non si può porre troppa distanza tra l'uno e l'altro carme. A me pare di aver notato il motto, che doveva servire a richiamare al

(1) Op. cit. III^1, 612.

(2) *Histoire des Séleucides*, 64.

(3) Op. cit., III^2, 497.

(4) Vedi framm. illustrato dal Wilamowitz, *Berlin. Sitz. Ber.*, 1912, 524 sgg.

(5) Pasquali, *Orazio lirico*, 194.

Digitized by Google

lettore l'encomio teocriteo. Ma imitazioni simili e richiami simili si capiscono soltanto a pochi anni di distanza. Il tono col quale si parla di Tolomeo in Teocrito è perfettamente uguale a quello dell'*Inno a Delo*: mentre c' è già parecchia differenza, per esempio, a questo riguardo, tra l'*Inno a Delo* e l'*Inno a Zeus*. Porre molti anni di distanza tra due carmi così simili per l' intonazione generale con cui si parla del re, sarebbe cattiva critica.

In conclusione, a me pare che si possa ritenere per l'*Inno a Delo*, come la data più probabile, il 270. Ma, qualunque cosa si voglia pensare della possibilità di datare l' inno con precisione, resta sempre accertato che l'encomio teocriteo è anteriore al carme di Callimaco, sia perchè non v' è accenno alla vittoria sui Galati, che il poeta non avrebbe certo evitato di sfruttare, sia perchè non v' è menzione del culto dei *θεοὶ ἀδελφοί*, e questa omissione non si capirebbe, in un carme di quel genere, dopo l' istituzione ufficiale.

Io mi son servito di tutti gli argomenti possibili: essi si accordano tutti nel fissare uno stesso termine. A me non pare che, se anche qualcuno di questi argomenti apparisse meno valido o meno consistente, si verrebbe a infirmare tutta la dimostrazione. Io non posso, per la datazione dell'*Inno a Delo*, esser sicuro come per quella dell'*Inno a Zeus*. Della precedenza di Teocrito, non è il caso di dubitare. Ma, per la datazione precisa dell' inno, sarà bene limitarsi a indicare il 270 come la data più probabile. Qualche volta, anche in filologia, può esser utile restringersi ad affermare: « è probabile che sia così ».

III. — LA CHIUSA DEL « TOLOMEO ».

Χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε· σέθεν δ' ἐγὼ ἶσα καὶ ἄλλων
μνάσομαι ἡμιθέων, δοκέω δ' ἔπος οὐκ ἀπόβλητον
φθέγξομαι ἐσσομένοις· ἀρετήν γε μέν ἐκ Διὸς αἰτεῦ.

(vv. 135-37).

Questi tre versi sono stati assai diversamente interpretati. Il Fritzsche interpretava *ἀρετήν* « largam felicitatis omnis copiam » nel suo senso più antico di *εὐδαιμονία*, vale a dire di

Digitized by Google

« felicità completa, supremo accordo di ogni bene, materiale e morale » (1). In questo caso, ogni difficoltà d'interpretazione scomparirebbe: l'*ἀρετὴν αἰτεῦ* teocriteo corrisponderebbe interamente al *δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον* degl'inni omerici.

Il Wilamowitz ammette in Teocrito la derivazione dalla fine dell'*Inno a Zeus* di Callimaco; non può quindi intendere *ἀρετή* nel senso di felicità, e dà di tutta la chiusa una spiegazione particolare. Per lui, tutta la chiusa significa: *qui divinis parentibus et divinis nuptiis utitur ipse aliquando deus est futurus: sed virtutem et honorem* (*ἀρετήν*) *a Iove velim petat* (2). Il poeta, concludendo con *χαῖρε, ἄναξ Πτολεμαῖε* ecc. il suo encomio, manifesterebbe la fiducia che i posteri approveranno ch'egli abbia cantato il re come un dio. Ciò risponderebbe, secondo il Wilamowitz, al principio del carme. Di modo che *ἀρετὴν αἰτεῦ* sarebbe una certa riserva mentale del poeta: le imprese, il successo, la fama del suo eroe, Teocrito non poteva cantare, perchè Tolomeo non aveva ancora data nessuna prova delle sue qualità. Nonostante questo, il poeta celebra il re come un dio. Ma ha il riguardo di aggiungere alla fine: la virtù di un dio, chiedila a Zeus.

L'interpretazione del Wilamowitz sarebbe giusta, se Teocrito celebrasse veramente Tolomeo come un dio. Ma in Teocrito non è mai detto, per es., *qui divinis parentibus et divinis nuptiis utitur ipse aliquando deus est futurus.* È detto solo che il padre del Filadelfo, il *Σωτήρ*, è venerato come un dio, e non è detto affatto che il Filadelfo *divinis nuptiis utitur*, ma solo che il matrimonio tra il Filadelfo e Arsinoe II è paragonabile all'*ἱερὸς γάμος* di Zeus e di Hera (*ὧδε καὶ ἀθανάτων ἱερὸς γάμος ἐξετελέσθη* v. 131). Del paragone è evidente anche la

(1) Dell'uso della parola e del concetto vero di *ἀρετή* tratta il WILAMOWITZ, *Sappho und Simonides*, 175 sgg.: la parola non aveva in principio, per es. in Omero, nessun significato morale. Esiodo stesso, il poeta moralista — la sua massima sulle due strade che l'uomo può prendere nella vita diventò una delle pietre angolari dell'etica greca — identifica, in fondo, *ἀρετή* con *ὄλβος*, concependola soltanto come il più alto bene, che solo difficilmente si può raggiungere. Esiodo ritiene certo necessaria una condotta morale per conseguire l'*ἀρετή*; ma questo non vuol dire ancora che essa sia divenuta qualità morale.

(2) *Bucol. Graec.*, 162.

Digitized by Google

ragione: scusare le nozze tra fratello e sorella, tradizionali in Egitto sotto i Faraoni, ma scandalose per i Greci. Solo, si potrebbe sempre dire che Teocrito considera Tolomeo come un dio, perchè lo saluta con la clausola dell'inno omerico. Ma questo è escluso (1) dal proemio stesso. Il Filadelfo è il primo degli uomini e nulla più; non con gli dèi egli è comparato, ma con gli eroi discendenti dai semidei (v. 5: *ἥρωες, τοὶ πρόσθεν ἀφ' ἡμιθέων ἐγένοντο*). Il poeta vuole inneggiare al re, perchè gl'inni convengono persino agli dèi (*ὕμνοι δὲ καὶ ἀθανάτων γέρας αὐτῶν* v. 8): segno evidente che non lo considera un dio. Il Filadelfo è considerato nettamente come un uomo in opposizione agli dèi (vv. 1-4):

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε, Μοῖσαι,
ἀθανάτων τὸν ἄριστον ἐπὴν κλείωμεν ἀοιδαῖς.
ἀνδρῶν δ' αὖ Πτολεμαῖος ἐνὶ πρώτοισι λεγέσθω
καὶ πύματος καὶ μέσσος· ὃ γὰρ προφερέστατος ἀνδρῶν.

I semidei, a cui Tolomeo è ascritto (*καὶ ἄλλων μνάσομαι ἡμιθέων*, v. 136), erano mortali. Come il Wilamowitz possa dire che considerare Tolomeo un dio corrisponda al proemio del carme, non si riesce a capire. Esclusa la divinizzazione del Filadelfo, l'interpretazione del Wilamowitz non è più sostenibile.

Per bene intendere la chiusa dell'encomio, a me sembra che sarà bene fissare, intanto, due punti indiscutibili:

1. Teocrito imita l'antica formula di chiusa dell'inno omerico, anzi, contamina addirittura due chiuse diverse. La prima è: *χαῖρε, ἄναξ Διὸς υἱέ· δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον* (*h. homer.* 15 a 20). L'altra: *αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς* (*h. homer.* 2, 3, 5, 6, 10, 19, 25, 28, 29, 30, 31, 34) ovvero: *σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον* (*h. homer.* 4, 9, 18). Qui *ἀρετήν τε καὶ ὄλβον* della prima clausola sono certo sinonimi; voglion dire insieme «felicità perfetta», come è provato dall'equivalente *τύχην εὐδαιμονίην τε* che si trova pure in qualche inno (h. 11).

(1) PASQUALI, *Orazio lirico*, 189.

Digitized by Google

2. Teocrito ha presente la chiusa dell'*Inno a Zeus* di Callimaco, in cui la formula dell'inno omerico è ripresa e interpretata in maniera speciale (vv. 94-96):

> *χαῖρε, πάτερ, χαῖρ' αὖθι· δίδου δ' ἀρετήν τ' ἄφενός τε*
> *οὔτ' ἀρετῆς ἄτερ ὄλβος ἐπίσταται ἄνδρας ἀέξειν*
> *οὔτ' ἀρετὴ ἀφένοιο· δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον.*

In Callimaco è il poeta che chiede *ἀρετή* e *ὄλβος* a Zeus: la preghiera è fatta per lui e per quanti pregano insieme con lui. *ἀρετή* è nel senso nuovo di «virtù»: *ἀρετή* e *ἄφενος* (= *ὄλβος*) sono nettamente contrastanti (1). La distinzione è fatta con intenzione: tutta la preghiera ha la forza d'una dimostrazione matematica. Tesi: abbiamo bisogno di due cose da Zeus, *ἀρετή* e *ὄλβος*. Dimostrazione: l'*ὄλβος* è inutile senza l'*ἀρετή*, e l'*ἀρετή* inutile senza l'*ὄλβος*. Conclusione: *δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον*, *quod erat demonstrandum*.

Che Teocrito abbia presente il passo callimacheo, a me sembra indiscutibile: non è questa la sola traccia d'imitazione che tutto l'encomio mostra dell'*Inno a Zeus* (cfr. p. 38 sgg.). Altrettanto indiscutibile è la precedenza di Callimaco su Teocrito: l'inno di Callimaco è del 280-278; l'encomio teocriteo, del 274.

In conclusione, risulta che Teocrito parla dell'*ἀρετή*, riprendendo un'espressione callimachea. Ora, poichè in Calli-

(1) Interamente falsa è l'interpretazione del ROSTAGNI (*Poeti Alessandrini*, 284). Per il Rostagni, Callimaco trasgredirebbe la formula del rito, perchè concepirebbe il suo dio come datore non solo di virtù, ma di beni; il critico vuol ritrovare nell'interpretazione della formula lo spirito scettico e ironico del poeta. Ma proprio la formula di rito era solamente eudemonistica. Se mai, proprio Callimaco dà un colorito morale all'*ἀρετή*. La stessa interpretazione callimachea della formula epica è già in Solone (fr. 13, 5):

> *ὄλβον μοι πρὸς θεῶν μακάρων δότε καὶ πρὸς ἁπάντων*
> *ἀνθρώπων αἰεὶ δόξαν ἔχειν ἀγαθήν,*

dove *δόξα ἀγαθή*, evidentemente, corrisponde ad *ἀρετή*. Io non so, poi, come si faccia a giudicare scettico ed ironico un poeta greco che domanda al dio virtù e ricchezza, perchè l'una non giova senza l'altra: la virtù senza la felicità era, per un Greco, inconcepibile.

Digitized by Google

maco il senso di « virtù » non è davvero opinabile, e poichè Teocrito stacca nettamente l' *ἀρετή* dall' *ὄλβος*, dicendo a Tolomeo: « ma l' *ἀρετή* domandala a Zeus », non è dubbio che Teocrito usi la parola nello stesso senso morale in cui l' usava Callimaco. Cade, quindi, senz' altro, l' interpretazione del Fritzsche.

A me pare che la spiegazione vera si debba cercarla in Teocrito stesso. Perchè dice il poeta: « la virtù, chiedila a Zeus »? Perchè solo la virtù? Una volta ammesso che Teocrito abbia presenti gl' inni omerici e l' inno callimacheo, data l'abitudine, ben nota, dei poeti alessandrini di ripetere, modificando e interpretando, motivi tradizionali di poesia antica, magari correggendosi a vicenda tra poeta e poeta, non è possibile che « chiedi la virtù a Zeus » sia detto senza intenzione. Perchè solo la virtù?

La risposta più naturale è evidente: perchè, l' *ὄλβος*, Tolomeo l' ha già. Non si è parlato lungamente, da v. 75 a v. 95, dell' *ὄλβος* di Tolomeo? È perfettamente superfluo ch'egli domandi l' *ὄλβος* a Zeus, una volta che lo possiede già ed è signore di molta terra e di molto mare.

Un elemento nuovo ha portato nella questione Max Pohlenz (1), il quale vuol vederci polemica filosofica. I contemporanei di Teocrito pensavano che la virtù fosse l' unico bene che l' uomo acquistasse con le proprie forze, e che quindi la preghiera agli dèi fosse superflua. E il Pohlenz cita Crisippo (fr. 215 Arnim): *ὁ θεὸς ἀρετὴν οὐ δίδωσιν*. Il poeta avrebbe voluto protestare contro queste idee, conservando il carattere religioso e mantenendo la vecchia invocazione dell' inno, anche col senso di *ἀρετή* cambiato. Fin qui il Pohlenz.

Si potrebbe aggiungere, a sostegno della sua tesi, che tutta la tradizione dell'antica lirica è unanime nell'affermare che tutte le nostre virtù vengono da Zeus. In Pindaro c' è continua polemica contro le virtù acquisite, a favore della virtù considerata come un dono speciale di Zeus. Così in *Ol.* 9, 100 *τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν· πολλοὶ δὲ διδαχταῖς ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος ὤρουσαν ἀρέσθαι· ἄνευ δὲ θεοῦ σεσιγαμένον οὐ σκαιότερον χρῆμ' ἕκαστον* « ottimi sono solo i doni di na-

(1) *Χάριτες für Leo*, 101 sgg.

Digitized by Google

tura: molti uomini tentano di acquistarsi gloria per mezzo di virtù apprese; ma ciò che non viene dal cielo, anche se taciuto, non diviene peggiore». Ciò vuol dire, insomma: la virtù non è insegnabile; essa viene da Zeus. In *Nem.* 3, 40 è detto: «chi ha virtù congenita, prevale assai; ma chi solo possiede qualità acquisite, non cammina con piede sicuro». Per il poeta religiosissimo, Zeus è veramente *ὁ πάντων κύριος*, come in *Isthm.*, 4, 53. In *Isthm.*, 5, 70, si parla del mortale che *πράσσει θεοδμάτους ἀρετάς* «esercita virtù divine» e raggiunge l'estremo limite della felicità. Per Pindaro, insomma, è un dogma che ogni virtù nostra si debba attribuire agli dèi, e che il solo merito nostro consista nell'esercitare queste attitudini.

Di più, il Pohlenz stesso cita Simonide, fr. 41 *οὔτις ἄνευ θεῶν ἀρετὰν λάβεν, οὐ πόλις, οὐ βροτός*; e si potrebbe aggiungere il celebre frammento dell'encomio a Scopa, vv. 5-6 *ἄνδρα δ' οὐκ ἔστι μὴ οὐ κακὸν ἔμμεναι, ὃν ἀμάχανος συμφορὰ καθέλῃ.*

L'interpretazione del Pohlenz non avrebbe in sè nulla d'inaccettabile, specialmente se si desse più importanza, come farei io, alla tradizione poetica, che alla tradizione filosofica. Ma questa interpretazione non spiega ancora l'eliminazione dell'*ὄλβος*. Bisogna ammettere non solo che Teocrito ponesse la virtù *φύσει*, non *θέσει*, com'è evidente; ma che ritenesse empio domandare a Zeus altro che la virtù: che è ben diverso.

Più luce può venire, mi sembra, da un confronto più stretto con Callimaco. Callimaco domanda, è vero, l'*ἀρετή* e l'*ὄλβος* a Zeus; ma per sè, non per Tolomeo. È inutile mettere in rilievo la differenza, enorme, che correva tra un poeta di Corte, povero, com'erano o, forse, amavano fingersi questi Alessandrini, e il potente Filadelfo. Teocrito, volendo applicare a Tolomeo la chiusa callimachea, trovò inutile fargli chiedere a Zeus l'*ὄλβος*. Non è concepibile altrimenti la soppressione dell'*ὄλβος*. Similmente Callimaco (vv. 84 sgg.), parlando della dipendenza dei re da Zeus, dice che il dio ha distribuito a tutti i re l'*ὄλβος*: «a tutti, ma non come a Tolomeo». Poichè dirà poi nella chiusa che l'*ὄλβος* senza l'*ἀρετή* non serve a nulla, sarebbe inverosimile che il poeta esaltatore del suo sovrano volesse negargli l'*ἀρετή*. È fin troppo evidente che i due poeti attribuiscono tutti e due i beni al loro re.

Digitized by Google

In conclusione, tutti e due i poeti si rifanno alla vecchia formula dell' inno omerico. Tutti e due i poeti interpretano la vecchia clausola in senso nuovo e staccano nettamente l' ἀρετή dall' ὄλβος, poichè per essi l' ἀρετή è ἕξις morale. Callimaco domanda per sè l' uno e l'altro; Teocrito trova inutile, per il suo signore, domandare l' ὄλβος, ch'egli stesso ha tanto celebrato.

E qui la riserva mentale che ci vede il Wilamowitz appare pienamente giustificata. Tolomeo non aveva fatto ancora nulla, e Teocrito, in una *nuance* finale, destramente insinua una riserva. Con una simile restrizione mentale, finisce, si è visto, l'*Ierone*, quando, dopo aver manifestato il proposito di cantare ancora Ierone, il poeta invoca le Cariti, e dice di non volerle lasciare, ma di voler rimanere sempre con loro, perchè senza di loro non vi è nulla di buono. Questo equivale a dire, in lingua povera, ch'egli vuol cantare, sì, le lodi di Ierone, ma con una certa moderazione, in modo da non dir mai qualche cosa che sia di cattivo gusto. Poichè tutti chiedevano a Zeus ἀρετήν τε καὶ ὄλβον, dire a Tolomeo: «domanda a Zeus la virtù», non poteva offenderlo in nessun modo. La soppressione dell' ὄλβος doveva esser già sentita come un complimento. Così adulazione e furberia si danno abilmente la mano.

Ma è proprio di poeti alessandrini che una stessa frase debba servire a diversi fini; com' è proprio dei poeti alessandrini cantare, per es., Zeus insieme con Tolomeo, modellando Zeus su Tolomeo, e, in generale, metter d'accordo teoria e pratica, filosofia e senso della vita, dignità personale e adulazione cortigiana: in una parola, servire sempre a due padroni.

G. PERROTTA.

Digitized by Google

UNA DOTTRINA ERACLITEA IN ORAZIO

(*Epist.* I 12 v. 19)

Miramur si Democriti pecus edit agellos
cultaque, dum peregre est animus sine corpore velox;
cum tu inter scabiem tantam et contagia lucri
nil parvum sapias et adhuc sublimia cures,
quae mare compescant causae, quid temperet annum,
stellae sponte sua iussaene vagentur et errent,
quid premat obscurum lunae, quid proferat, orbem,
quid velit et possit rerum concordia discors,
Empedocles an Stertinium deliret acumen?

In questi versi dell'epistola XII del libro I, Orazio parla all'amico suo Iccio (a cui è indirizzata l'epistola stessa), un filosofo dilettante, che cinque anni innanzi aveva lasciati da parte i volumi di Panezio e dei Socratici (1), abbagliato dal fascino dell'Oriente, per seguire Elio Gallo in una spedizione militare in Arabia. Ora egli ha fatto *carriera*, e ci appare quale *procurator* di Agrippa in Sicilia; ma fortuna non sembra l'abbia fatta, a giudicar dai versi che precedono questi nell'epistola di Orazio. Non ha tuttavia perduto il *πάθος* filosofico, e di quelle sue speculazioni solitarie, in mezzo ai *contagia lucri*, deve aver scritto ad Orazio, che gli risponde da buon filosofo mondano, al quale poco importa delle ricerche naturalistiche, restringendo egli la sua meditazione alla scienza della vita. Di questi versi il penultimo ebbe gran fortuna, per l'acuto *oxymoron*, concordia discors, ben presto riecheggiato da Ovidio, da Lucano, da Seneca, da Manilio e da Lattanzio; è curioso però che non sia stato sin ora interpretato rettamente nella sua esatta allusione filosofica. Ed in verità i

(1) Vedi *Od.*, I, 29, v. 13 sgg.

Digitized by Google

commentatori antichi (1) e moderni, che ho potuto qui a Firenze consultare, o si accontentano di accennare all'ovvia constatazione che nella molteplicità dei fenomeni naturali c'è una armoniosa concordia, oppure, se si curano di spiegare più intimamente l'allusione di Orazio, la riferiscono alla dottrina di Empedocle. Fra questi ultimi commenti, va particolarmente ricordato il migliore che noi possediamo delle *Epistole* di Orazio per cura del Kiessling (riveduto più volte dallo Heinze), di cui è opportuno riferire la nota (2):

« *Concordia discors*.... geht auf die empedokleische Lehre, welche das Entstehen und Vergehen der Dinge aus der Einwirkung der zwei Kräfte der Liebe und des Hasses, *φιλότης* und *νεῖκος*, auf die vier Grundstoffe, Wasser, Feuer, Luft und Erde ableitete; das dauernde Nebeneinander- und Gegeneinanderwirken der beiden Ursachen wird durch des Dichters Oxymoron sehr glücklich bezeichnet ».

La stessa dichiarazione del verso danno sostanzialmente, fra gli altri, i migliori nostri commentatori: il Sabbadini e il Rasi (3), commentando essi pure la *concordia discors* secondo la dottrina empedoclea dell'Amore e dell'Odio (*Φιλία* e *Νεῖκος*). Ma la spiegazione è sbagliata. Anzitutto il mondo, per Empedocle, non è sempre sotto l'azione di ambedue queste forze, perchè nello *sfero*, che è uno dei momenti del ciclo cosmico, non vi è più, in mezzo agli elementi, il *Νεῖκος*, nè vi è discordia alcuna; mentre poi nello stadio della dissoluzione degli elementi, non ha più parte invece la *Φιλία*, nè v'è alcuna concordia; per di più, nei due processi cosmici mediani, Empedocle considera l'azione delle due forze come una lotta senza quartiere, in cui non vi è punto, nè armonizzazione di esse, nè quella sintesi che è espressa dalla *concordia discors*; v'è invece il

(1) Alquanto anodino è il commento di Porfirione e dello Pseudoacrone: vedi *Pseudoacronis scholia*, ed. KELLER, vol. II, p. 249: « ⟨Concordia discors⟩. Verum est: nam umor igne, umore ignis pascitur ». *Pomponii Porphyrionis Comment. in Hor.*, ed. MEYER, p. 280: « Rerum concordia discors. Cacozelon dicitur. Tangit autem [partem] compagem rerum ex elementis IV diversis aptam atque conexam ».

(2) Vedi ed. 4ª, Berlino, 1914 ad l.

(3) Il quale rimanda appunto al v. sg., ove Orazio tocca della dottrina di Empedocle.

Digitized by Google

progressivo prevalere dell' una o dell'altra forza, che conduce alla distruzione del mondo, sia nell' uno sia nell'altro periodo (1). E in verità il principio che gli antichi ritenevano fondamentale nel sistema empedocleo, è l' attrazione dei simili, non l'armonizzazione dei contrari, come vedremo nei passi che citeremo più oltre. Il filosofo dell'armonioso equilibrio e della sintesi dei contrari è invece Eraclito, ed eracliteo è il principio (famoso nell'antichità) a cui allude Orazio: onde è singolare che i commentatori non se ne siano accorti.

Da Eraclito tolse probabilmente Orazio anche l'altro suo *oxymoron*, symphonia discors, che, con travestimento faceto del senso eracliteo, ricorre nell'*Arte Poetica*, v. 374. È noto infatti come Eraclito si serva, per adombrare l'armonia suprema dell'universo, quale si manifesta nel λόγος panteistico, del paragone con la lira; fr. 51: *οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης*: cfr. fr. 8: *Ἡράκλ. τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν.*

Ma il passo che meglio si adatta al caso nostro è il fr. 10, in cui sono entrambi gli *oxymora*: *συμφερόμενον διαφερόμενον* (*concordia discors*), *συνᾷδον διᾷδον* (*symphonia discors*). Naturalmente, nell'*Arte poetica*, Orazio imiterebbe di Eraclito solo l'*oxymoron* formale, argutamente traendolo al significato parodico di una vera cacofonia; il ricordo dell'espressione eraclitea è tuttavia opportuno, perchè da tale confronto il verso, per un lettore dotto dell' antichità, poteva trarre molto del suo acume scherzoso. Sarebbe perciò conveniente che i commentatori rilevassero ormai quest'allusione, nel commento al luogo sopraindicato dell'*Arte poetica*.

Nei versi citati sopra dell'epistola XII del l. I, il valore filosofico è invece serbato; anche qui, tuttavia, con una lieve intonazione ironica, come scherzoso è lo spirito di tutta l'epistola. Ma del significato filosofico di questi versi ci occuperemo più oltre. Occorre ora invece dare qualche cenno frammentario e rapidissimo della fortuna di questa dottrina di Eraclito nel-

(1) Per queste questioni, vedi l'*Appendice* II del mio *Empedocle*, p. 545 sgg.

Digitized by Google

l'antichità, per servircene all'uopo nostro. I primi riflessi li vediamo già nell'operetta pseudoippocratea *De victu*, che riecheggia, anche in questo punto, le dottrine eraclitee: vedi I, 11: *πάντα γὰρ ὅμοια, ἀνόμοια ἐόντα, καὶ σύμφορα πάντα, διάφορα ἐόντα*: ibid. 17: *ταῦτα πάντα διάφορα ἐόντα συμφέρει*; 18: *τὰ δὲ ἐλάχιστον διάφορα ἤκιστα συμφέρει.... καὶ διάφωνα καὶ σύμφωνα*. E Platone poi nel *Liside* (214 A sgg.) espressamente mette a fronte la dottrina eraclitea, che l'accordo si abbia per armonia di contrari, con quella empedoclea, che risulti invece dall'attrazione e simpatia dei simili. Ma poichè il luogo di Platone è più diffuso e non è adatto ad una citazione abbreviata, meglio giova, a mostrare come il riferimento empedocleo dei nostri commentatori di Orazio sia sbagliato, questo luogo dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (1): *καὶ Ἡράκλειτος τὸ ἀντίξουν συμφέρον* [*φησὶ*] *καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν καὶ πάντα κατ' ἔριν γίνεσθαι. ἐξ ἐναντίας δὲ τοῦτοις ἄλλοι τε καὶ Ἐμπεδοκλῆς, τὸ γὰρ ὅμοιον τοῦ ὁμοίου ἐφίεσθαι.* Anche nel *Sofista* Platone si serve di questo stesso principio per segnare la differenza fondamentale dei due sistemi filosofici di Eraclito e di Empedocle: Plato, *Soph.* 242 D (2): *Ἰάδες δὲ καὶ Σικελαί τινες ὕστερον Μοῦσαι* [Eraclito, le Muse Ioniche; Empedocle, le Muse Sicule] *ξυνενόησαν, ὅτι συμπλέκειν ἀσφαλέστατον ἀμφότερα καὶ λέγειν, ὡς τὸ ὂν πολλά τε καὶ ἕν ἐστιν, ἔχθρᾳ δὲ καὶ φιλίᾳ συνέχεται. Ἓν διαφερόμενον γὰρ ἀεὶ ξυμφέρεται* [cfr. *concordia discors*], *φασὶν αἱ συντονώτεραι τῶν Μουσῶν* [Eraclito]. *αἱ δὲ μαλακώτεραι τὸ μὲν ἀεὶ ταῦθ' οὕτως ἔχειν ἐχάλασαν, ἐν μέρει δὲ τοτὲ μὲν ἓν εἶναί φασι τὸ πᾶν καὶ φίλον ὑπ' Ἀφροδίτης, τοτὲ δὲ πολλὰ καὶ πολέμιον αὐτὸ αὑτῷ διὰ Νεῖκός τι.*

Senza seguire la storia della fortuna di questa dottrina eraclitea in tutti i periodi della filosofia greca sino ai filosofi della media Stoa, è assai interessante, per il nostro proposito, osservare che essa riappare nel *περὶ κόσμου* pseudoaristotelico, che è appunto scritto sotto l'influsso di quelle dottrine della media

(1) Arist., *Eth. Nic.*, VIII, 1, p. 1155 *b* 4.
(2) V. Empedocle A 29 (Diels I³ p. 204).

Digitized by Google

Stoa di Panezio e di Posidonio (1), che sappiamo da Orazio essere argomento principale dello studio del nostro Iccio (2). V. π. κόσμου p. 396 *b*, 7 sgg.: ἴσως δὲ τῶν ἐναντίων ἡ φύσις γλίχεται καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον [Eraclito], οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων [Empedocle!!].... καὶ τὴν πρώτην ὁμόνοιαν διὰ τῶν ἐναντίων συνῆψεν, οὐ διὰ τῶν ὁμοίων.... ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἦν καὶ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον Ἡρακλείτῳ.... ˙συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾷδον διᾷδον, καὶ ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα˙ [= fr. 10 D.]. οὕτως οὖν καὶ τὴν τῶν ὅλων σύστασιν, οὐρανοῦ λέγω καὶ γῆς τοῦ τε σύμπαντος κόσμου, διὰ τῆς τῶν ἐναντιωτάτων ἀρχῶν κράσεως μία διεκόσμησεν ἁρμονία. E non meno interessante è ritrovare questa dottrina anche in un passo del *De Natura Deorum* di Cicerone, in cui è appunto citato Panezio, l'autore che sappiamo preferito da Iccio (3): «Sunt autem stellae natura flammeae; quocirca terrae, maris, aquarum, vaporibus aluntur.... nihil ut fere intereat aut admodum paululum, quod astrorum ignis et aetheris flamma consumit. Ex quo eventurum nostri putant id, *de quo Panaetium addubitare dicebant* (4), ut ad extremum omnis mundus ignesceret, cum umore consumpto neque terra ali posset nec remearet aër.... Nolo in stellarum ratione multus vobis videri, maximeque earum quae errare dicuntur; *quarum tantus est concentus ex dissimillimis motibus*, ut, cum summa Saturni refrigeret, media Martis incendat.... ipse Sol mundum omnem sua luce compleat *ab eoque Luna inluminata graviditates et partus adferat maturitatesque gignendi. Quae copulatio rerum et quasi consentiens ad mundi incolumitatem coagmentatio naturae* quem non movet, hunc horum nihil

(1) Vedi ZELLER, III, 1⁴, p. 667 n. sgg.: W. CAPELLE, *N. Jahrb. f. kl. Alt.*, 1905, p. 529 sgg.

(2) Vedi l'ode già citata (I, 29), v. 13 sgg.:

> .... cum tu coemptos undique nobilis
> libros Panaeti, Socraticam et domum
> mutare lorīcis Hiberis,
> pollicitus meliora, tendis!

(3) *De Natura Deorum*, II, 118.

(4) Su Panezio come fonte di Cicerone, in questo passo, vedi SCHMEKEL, *Die Philosophie der Mittleren Stoa*, p. 187.

Digitized by Google

unquam reputavisse certo scio ». Vediamo dunque così che probabilmente da autori della media Stoa venne l'occasione ad Iccio, e perciò ad Orazio, di discutere di questa dottrina.

In un contesto che può derivare da Posidonio ricorre ancora la frase *discordia concors*, presso Manilio, I, 140 sg.: « frigida nec calidis desint, aut umida siccis, Spiritus aut solidis; sitque haec discordia concors » (1). Come non è improbabile da Posidonio derivi Ovidio, *Metam.*, I, 433, ove l'espressione *discors concordia* ricorre in proposito delle condizioni propizie per la generazione spontanea d'esseri animali (2). Un echeggiamento della dottrina stessa è pure in Seneca (3): « Tota haec mundi concordia ex discordibus constat ». Pura imitazione formale di Orazio è la clausola *concordia discors* in Lucano, I, 98; mentre poi Lattanzio (4) doveva ricordare qualcuno dei passi di Orazio, di Ovidio, di Manilio e di Seneca, quando scriveva: « Philosophi quidam et poetae *discordi concordia* mundum constare dixerunt ».

Orbene, se dopo questa scorsa attraverso al vario diffondersi della dottrina eraclitea, vogliamo ritornare ai versi di Orazio, vedremo come anche quelli che precedono e seguono il v. 19, da noi particolarmente studiato, siano ora notevolmente lumeggiati. Infatti la *concordia discors* non è qui solamente ricordata come una dottrina fra le molte, ma come principio fondamentale che importa assai per spiegare anche gli altri fenomeni prima menzionati: e certo è, ad esempio, l'azione dell'elemento igneo, dissolvente l'elemento umido, quella che impedisce che il mare, continuamente aumentando, per le piogge e per le acque che vi affluiscono, inondi le terre, onde dalla opposizione di due elementi si ha, anche per questo rispetto, la stabile armonia e durata del mondo, donde viene spiegata la prima parte del v. 16. Sono poi le regolari alternative

(1) Che Manilio in questa parte del libro I dipenda da Posidonio, crede il JÄGER, *Nemesios von Emesa*, p. 108; vedi del resto anche gli altri critici ivi citati dal JÄGER, che ritengono Posidonio fonte di Manilio.

(2) Vedi i tentativi del REINHARDT per ricostruire queste teorie di Posidonio: *Poseidonios*, p. 365.

(3) *N. Quaest.*, VII, 27, 4.

(4) *D. Inst.*, II, 9.

Digitized by Google

degli elementi avversi, caldo e freddo, che danno le vicende delle stagioni (vedi *quid temperet annum*). D'altra parte, come la teoria dell'armonia dei contrari sia riferita da Cicerone anche ai moti ed alle vicende dei pianeti, abbiamo veduto sopra. Onde ha ben ragione Orazio di dire « quid *velit* et *possit* rerum concordia discors », poichè sì largo è il campo delle applicazioni di tale dottrina, applicazioni singole che ci concedono di commentare adeguatamente ora i versi di Orazio. E ora si comprende anche perchè, nel verso seguente, si opponga la dottrina di Empedocle a quella degli Stoici, prendendo come punto di mira per quest' ultima gli scritti del filosofo stoico romano Stertinio. Infatti gli Stoici avevano adottata in massima la fisica eraclitea e l'opposizione dei contrari, conciliati nella vita del λόγος (1) cosmico, e per ciò appunto la loro dottrina è opposta, per questo aspetto, a quella di Empedocle, che, come vedemmo, è per gli antichi il filosofo dell'attrazione dei simili. Naturalmente Orazio, come Epicuro (2), considera queste come pure astruserie metafisiche, donde l' ironia dei versi trascritti e di quello che segue subito dopo.

ETTORE BIGNONE.

(1) Vedi per gli Stoici, STOIC. VET., fr. II, 1169; PLUT., *De comm. not.*, 16, 2, p. 1066 D; CLEANTE, *Inno*, v. 18 sgg.: cfr. ZELLER, III, 1⁴, p. 179.

(2) Cfr. con i v. 4 sgg. di questa epistola di Orazio, EPIC. *κ. δόξα* XV; ep. III, p. 63, 21 sgg.; fr. 468 sgg.; *Ἐπικ. προσφ.* 59; 81.

Digitized by Google

Digitized by Google

In *Alcibiadem alterum*, p. 140, c-d

In dialogo, qui inter Platonicos traditus *Alcibiades alter* inscribitur, Socrates, postquam disseruit non ideo quemvis morbum lippitudinem habendum aut quemvis artificem cerdonem quod esset et lippitudo morbus et cerdo artifex, ut Alcibiadi id sibi consentienti porro persuadeat universos desipere et qui furentes et qui stulti vocentur, his utitur verbis, quae, nulli ante editori suspecta, libri omnes exhibent.

ΣΩ. Οὕτως μὲν τοίνυν καὶ τὴν ἀφροσύνην διειλημφότες εἰσί, καὶ τοὺς μὲν πλεῖστον αὐτῆς μέρος ἔχοντας μαινομένους καλοῦμεν, τοὺς δ' ὀλίγον ἔλαττον ἠλιθίους τε καὶ ἐμβροντήτους· οἱ δὲ ἐν εὐφημοτάτοις ὀνόμασι βουλόμενοι κατονομάζειν οἱ μὲν μεγαλοψύχους, οἱ δὲ εὐήθεις, ἕτεροι δὲ ἀκάκους καὶ ἀπείρους καὶ ἐνεούς· εὑρήσεις δὲ καὶ ἕτερα πολλὰ ἀναζητῶν ὀνόματα. πάντα δὲ ταῦτα ἀφροσύνῃ ἐστί, διαφέρει δέ, ὥσπερ τέχνῃ τέχνης ἡμῖν κατεφαίνετο καὶ νόσος νόσου· ἢ πῶς σοι δοκεῖ;

ΑΛ. Ἐμοὶ μὲν οὕτως.

Omnes spero, qui quidem rem attente consideraverint, nisi forte tantum apud eos valeat traditio ut variari locos ad hunc diem immunes aegerrime patiantur, illud ante omnia concessuros *μεγαλοψύχους* et *εὐήθεις* eodem pacto inter se differre quo *μαινομένους* et *ἠλιθίους* vel *ἐμβροντήτους*, ita ut schemate illo, quod mathematici adhibent in proportionibus, uti possimus, ut si quis scribat

μαινομένους : *μεγαλοψύχους* = *ἠλιθίους* (vel *ἐμβροντήτους*) : *εὐήθεις*.

Inflat enim *μανία* spiritus et concitat et effert, neque, si *εὐφημιστικῶς* loquaris, aliter eam quam elationem quandam animi definire possis; qui contra stultitiae sunt obnoxii, eorum plerique stupent, animo sunt demissi ac quo gravius ingenii tarditate opprimuntur, eo magis malignitate carent; ex quo fit

Digitized by Google

ut cuius stuporem excusare velis, mite in eo ingenium, animum mansuetum laudibus extollas, cum mentis aciem nullo modo laudare possis. Id igitur mihi persuasum habeo, locum ita esse restituendum ut pro *οἱ μὲν μεγαλοψύχους οἱ δὲ εὐήθεις, τοὺς μὲν μ. τοὺς δὲ εὐ.* legatur.

Insequentia verba *ἕτεροι δὲ ἀκάκους καὶ ἀπείρους καὶ ἐνεούς* ex ineptissima glossa iis verbis quae secuntur (*εὑρήσεις δὲ καὶ ἕτερα πολλὰ ἀναζητῶν ὀνόματα*) apposita extitisse atque in textum irrepsisse manifestum mihi videtur: redolent enim illa putidam glossantis doctrinam qui, ipso quasi dialogi scriptore invitante, divitem vocabulorum pompam protulit, *ἀκάκους* illud et *ἐνεούς* perscrutatus, verba Platonis aetate paene inusitata (1), neque vero intellexit *ὀνόματα* non ad eos tantum qui *εὐήθεις* vel *ἐμβρόντητοι* definirentur esse relata, sed — quod particula *δέ* in iis quae adiciuntur aptissime declarat — ad illos universos qui quadam ex parte stultitia laborarent. Quae vero glossa, non suo loco interpolata, ita sensum turbavit ut optima emendandi ratio visa sit si *τοὺς μὲν.... τοὺς δὲ* in *οἱ μὲν.... οἱ δὲ* mutarentur.

Locum igitur sic edendum censuerim.

ΣΩ. Οὕτως μὲν τοίνυν καὶ τὴν ἀφροσύνην διειλήφοτες εἰσί, καὶ τοὺς μὲν πλεῖστον αὐτῆς μέρος ἔχοντας μαινομένους καλοῦμεν, τοὺς δ' ὀλίγον ἔλαττον ἠλιθίους τε καὶ ἐμβροντήτους· οἱ δὲ ἐν εὐφημοτάτοις ὀνόμασι βουλόμενοι κατονομάζειν τ ο ὺ ς μ ὲ ν μεγαλοψύχους, τ ο ὺ ς δ ὲ εὐήθεις [ἕτεροι δὲ ἀκάκους καὶ ἀπείρους καὶ ἐνεούς·] εὑρήσεις δὲ καὶ ἕτερα πολλὰ ἀναζητῶν ὀνόματα κτλ.

Socr. Eadem igitur ratione amentiam quoque inter se partiti sunt, atque quibus maxima eius pars obtigit furentes eos vocamus, quibus vero parva et stultos et obstupefactos: qui autem nominibus honestissimis uti volunt, alteros (sc. *τοὺς μαινομένους*) mentis incitatione permotos, alteros (sc. *ἠλιθίους τε καὶ ἐμβροντήτους*) simplices [.... *delenda* ....]. Multa etiam alia nomina invenies, si quaesiveris.

HUGO HENRICUS PAOLI.

(1) Conf. *Tim.* 91 d (*ἄκακος = minime malus*), *Theaet.* 206 d, *Crat.* 422 e (*ἐνεός = mutus*); perraro igitur haec verba a Platone usurpantur, alia utrumque significatione atque in *Alcibiade altero*.

Digitized by Google

Un frammento di Pisandro da Camiro

Nei *Frammenti di una versione siriaca del commento di Pseudo-Olimpiodoro alle Categorie di Aristotele*, pubblicati da me nella *Rivista degli studi orientali*, vol. VII (1916), pp. 131-163, ricorre anche il seguente passo: « cioè, o voi afferrate che c'è l'*ἀκαταληψία*, ed allora c'è la *κατάληψις*, poichè voi *καταλαμβάνετε*; o voi non afferrate, ed (allora) noi *οὐ πειθόμεθα ὑμῖν*, poichè voi dite ciò che vi talenta, come il *Παιανιεύς*» (1). Nelle note che ho fatte seguire alla mia traduzione non ho spiegato chi sia questo *Παιανιεύς*, chiamato in causa da Pseudo-Olimpiodoro, e perchè egli venga qui citato. Voglio ora colmare questa lacuna del mio commento. Il *Παιανιεύς* è Demostene, essendo egli nato nel *δῆμος Παιανία*. Il passo citato è dunque un brano di un'opera di Demostene. Però tra i commentatori delle *Categorie* di Aristotele, che qui potrebbero entrare in discussione, non c'è nessuno che citi Demostene. Soltanto Elia lo cita, però nel *Proemio alle Categorie*, p. 129, 4: *ἐπειδὴ κατὰ τὸν Παιανιέα πᾶς λόγος, ἂν ἀπῇ τὰ ἔργα, μάταιόν τι νομίζεται καὶ κενόν....*

Il passo demostenico è XI, 23 *πρὸς τὴν ἐπιστολήν*.

Alla domanda, che facevo nella nota a p. 160, se la combinazione *Teeteto-Protagora* del nostro passo sia forse dovuta al parafraste siriaco, è da rispondere *negativamente*: sono pienamente convinto che il siro non ha fatto che tradurre il testo greco che aveva tra le mani. Dobbiamo supporre quindi che l'anonimo siro abbia trovato citato Demostene nel commento alle *Categorie* che egli ha tradotto.

(1) Loc. cit., p. 136, 16-19 del testo siriaco e p. 140 della traduzione. Il testo siriaco trascrive *esattamente* la parola *Παιανιεύς*.

Digitized by Google

***

A p. 137, 5 (p. 140 della traduzione) il Siro dice: «sembra che anche Eracle (trascritto 'irâqlîs) facesse parte di questa *αἵρεσις*, del quale Pisandro (trascritto pîsândrôs) dice *quel vero uccisore*, perchè perseguitava gli stranieri». Ho già osservato nelle pp. 160 e 161, che nessuno dei commentatori a noi pervenuti accenna ad Ercole o Pisandro. Le tre parole addotte dal Siro sono tolte dall'epopea *Ἡράκλεια* di Pisandro da Camiro (1). Finora non si conoscevano che tre soli versi di questo autore, e precisamente:

τῷ δ' ἐν Θερμοπύλῃσι θεᾷ γλαυκῶπις Ἀθήνη
ποίει θερμὰ λοετρὰ παρὰ ῥηγμῖνι θαλάσσης

(*Schol. ad Aristophanis Nubes*, 105 e sgg.) e

οὐ νέμεσις καὶ ψεῦδος ὑπὲρ ψυχῆς ἀγορεύειν

(Ioannis Stobaei *Florilegium*, rec. A. Meineke, I, p. 252, 22 [*περὶ ψεύδους*, IB, 6 *Πεισάνδρου*]).

Il siro dice *haw qâṭólâ k'enâ*, ille verus uccisor. Quello che segue, *mettul...*, non fa parte, evidentemente, del passo citato, ma è la *motivazione* dello stesso, data da colui che cita il passo. Le parole addotte potrebbero, se si ammettesse una traduzione letterale, corrispondere da un canto a un *φονεύς*, dall'altro a un *δίκαιος* o *ἀληθινός* od *ὀρθός*. Potrebbe darsi anche che *haw* non sia la versione di *ὁ*, ma di *ἐκεῖνος*.

Mi pare però che queste parole di Pisandro siano un'eco dell'epiteto omerico *μεγάθυμος φονεύς*, ricorrente in *Il.*, XVIII, 335: *μεγαθύμου σείο φονῆος* (2). Se questo fosse il caso, *k'enâ*

(1) Su Pisandro si veda W. von Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur*[6] (ed. Stählin-Schmid), pp. 136-137; inoltre Wilamowitz, *Euripides' Herakles*, [2] p. 66; *Herm.*, 60, 1925, p. 280 sgg.; Friedländer, *Herakles*, Berlino, 1907, p. 30.

(2) Vedi la nota del Leaf a questo verso, *The Iliad*[2]..., by Leaf, II, London, 1902, p. 292.

Digitized by Google

sarebbe da riguardare come una versione un po' libera di *μεγάθυμος*, parola questa che soltanto mediante una lunga circonlocuzione potrebbe esser trasportata in siriaco, ove si volesse darne una versione *strettamente letterale*.

Comunque sia, il Siro ci ha conservato un piccolo frammento dell'*Heraklia* di Pisandro da Camiro.

GIUSEPPE FURLANI.

Digitized by Google

Digitized by Google

UNA NUOVA MISURA PALESTINESE NEL "P. EDGAR" 71

Un nuovo testo egiziano, il *P. Edg.* 71 del III sec. av. Cr., ragguaglia l'artaba ebraica a quella greco-egizia dell'età tolemaica di 30 *choenices* (1) e quindi a litri 21,83, quando si parta da un volume dell'artaba di 40 *choenices* di litri 29,11.

Un'artaba giudaica corrisponde quindi ad un peso di acqua distillata a 4 gradi pari a kg. 21,83, cioè al peso di un talento giudaico leggero, eguale a metà del talento pesante ragguagliato correntemente a 100 mine attiche (2). Questo dato di importanza fondamentale per la metrologia ebraica dell'età ellenistica non pregiudica per nulla i risultati delle nostre indagini sul volume dell'artaba ebraica ragguagliata ad un *κεντηνάριον* (3), ma fa ritenere che in Palestina, come del resto in Egitto, esistessero varie artabe, come esistevano vari *cab* e vari *se'ahim*.

Non sappiamo se questa artaba di litri 21,83 si dividesse in 3 *se'ahim* (4) di litri 7,27. In ogni modo non credo che una divisione in 3 *se'ahim* del deserto si adattasse a quest'artaba, perchè il *se'ah* del deserto composto di 6 *cab* di 4 *log*, ciascuno di 144 uova naturali, dovrebbe risultare alquanto più piccolo di una misura di litri 7,27 dalla quale si ricaverebbe il volume un po' troppo forte di litri 0,0503 dell'uovo palestinese, che, come è noto, è più piccolo del nostrale (5). In base ad alcune

(1) *P Edgar* 71, l. 17 e sgg.: δ γίνεται) *ἀναμετρούμενον τῇι τεσσαρακονταχοινίκωι ἀρτ(άβηι)* L δ'.

(2) Vedi A. SEGRÈ, *Metrologia e circolazione monetaria degli antichi*, p. 70 segg.

(3) Op. cit., p. 59 segg.

(4) Op. cit., p. 59 segg.

(5) Op. cit., p. 64.

Digitized by Google

considerazioni, nella nostra Metrologia (1) abbiamo attribuito all' uovo naturale un volume pari al peso in acqua di 40 scrupoli romani, il che porterebbe ad attribuire al *se'ah* del deserto il volume di litri 6,55.

Questo dato mi sembra abbia ora una conferma nel *P. Edgar* 71 e nei dati rabbinici esaminati a pp. 92-93 della nostra *Metrologia*.

Secondo essi vale il rapporto fondamentale per cui il volume in acqua del bagno sacro corrisponde a 3 cubiti cubici. Questi cubiti non possono essere che attico-romani di m. 0,444, perchè i cubiti alessandrini di m. 0,463 e i cubiti reali di m. 0,525 porterebbero a risultati certamente errati.

I dati rabbinici (2), combinati col *P. Edgar* 71 porterebbero quindi a stabilire le seguenti equazioni:

Volume del bagno sacro eguale a 3 cubiti cubici attico-romani	litri	261,9	1							
artaba giudaica eguale a 30 *choenices* alessandrine	»	21,83	12	1						
saton siriaco	»	13,10	20	$1\frac{2}{3}$	1					
se'ah del deserto	»	6,55	40	$3\frac{1}{3}$	2	1				
cab = *choenix* attica	»	1,09	240	20	12	6	1			
sestario	»	0,545	480	40	24	12	2	1		
log = *cotyla* attica	»	0,272	960	80	48	24	4	2	1	
bezah		0,0453	5760	480	288	144	24	12	6	1

dalle quali risultano notevoli rapporti fra le misure giudaiche di volume e di peso, le misure siriache da noi esaminate (3) e le misure attico-romane.

Non è escluso anche che questo dato permetta di risolvere alcuni problemi di metrologia giudaica rimasti tuttora insoluti e che permetta di determinare con precisione il volume di un *chor* eguale a circa la metà del *chor* di 40 modi attici riprendendo il ragguaglio della versione dei Settanta secondo il quale il *chor* è uguale a 6 artabe (4).

ANGELO SEGRÈ.

(1) Op. cit., p. 64.
(2) Op. cit., pp. 92-93.
(3) Op. cit., pp. 61-63.
(4) Op. cit., p. 65.

Digitized by Google

STUDI DI POESIA ELLENISTICA

IV. — L' « ILAS » DI TEOCRITO.

1.

Il Wilamowitz (1), a proposito dell' *Ilas* teocriteo, ha cercato di dimostrare due tesi:

1) che l' *Ilas* non è un epillio, com' è stato considerato, fin qui, da tutti i critici, ma un *παιδικόν*;

2) che appare evidente il contrasto in cui il poeta si mette con Apollonio Rodio, trattando un argomento del primo libro degli *Argonauti* e ripigliandone qua e là frasi staccate, che presentano molta somiglianza con quelle di Apollonio, ma che vogliono essere non imitazione, anzi correzione di lui.

I critici (es. Taccone (2)) accettano la prima tesi e respingono la seconda. Io ritengo, invece, che sia da accettarsi la seconda e da respingersi la prima. E comincio dai riscontri con Apollonio. Non senza qualche ragione: una volta dimostrati i raffronti e trovatone il motivo, non sarà più possibile, a mio modo di vedere, fraintendere il vero carattere del carme.

Teocrito, a v. 36, ha: *ὕδωρ ἐπιδόρπιον οἴσων*, e Apollonio (I, 1208-09) *ὡς κέ οἱ ὕδωρ φθαίη | ἀφυσσάμενος ποτιδόρπιον*; Teocrito, a v. 59, *ἀραιὰ δ' ἵκετο φωνά*, e Apollonio (v. 1249) *μελέῃ δὲ οἱ ἔπλετο φωνή*; Teocrito, a v. 63: *ἑτοιμοτάταν ἐπὶ δαῖτα*, e Apollonio, a v. 1252, *ἄγουσι δὲ ληίδ' ἑτοίμην*; Teocrito, a v. 70: *ὃ δ' ᾗ πόδες ἄγον ἐχώρει*, e Apollonio, a v. 1264: *ᾗ πόδες αὐτὸν ὑπέκφερον ἀΐσσοντα*.

Inoltre, la stessa comparazione, adoperata per Eracle in Teocrito, del leone affamato, che, sui monti, corre alla preda

(1) *Textgesch. d. Griech. Buk.*, 174.
(2) *Teocrito tradotto*, 137.

Digitized by Google

più vicina, la ritroviamo come sdoppiata in Apollonio: prima, a v. 1243, nella comparazione della fiera selvaggia, a cui sia giunto da lontano il belato delle greggi, che si riferisce a Polifemo; poi, a v. 1265, in quella del toro, punto dall'assillo, che si riferisce ad Eracle.

È evidente che questi riscontri non possono essere casuali. Il Legrand (1), che vuol negare le derivazioni, si domanda in che cosa le espressioni di Teocrito *migliorino* quelle di Apollonio. Ma non così va posto il problema (2). Tanto più che la ragione vera di questi riscontri c'è. La maggior parte di essi è costituita da frasi d'imitazione omerica: Apollonio è imitatore pedissequo di Omero; Teocrito varia, con più libertà. Così, a v. 36, Teocrito ha *ὕδωρ ἐπιδόρπιον*; Apollonio (I, 1209) *ποτιδόρπιον*. Ora, *ποτιδόρπιον* è, in Omero, due volte sole, in *ι*, a v. 234 e a v. 249. Apollonio ripete *ποτιδόρπιον*; perfino il costrutto ricorda quello omerico. Omero dice: *ἵνα οἱ ποτιδόρπιον εἴη*. E Apollonio: *ὡς κέ οἱ ὕδωρ φθαίη | ἀφυσσάμενος ποτιδόρπιον*. Teocrito dice, invece, *ἐπιδόρπιον*, che non è in Omero. Ritroviamo i due poeti nella stessa posizione, di fronte a Omero, di cui può farsi un'idea chiunque confronti, anche solo superficialmente, gli *Argonauti* e gli epilli. Apollonio era, per Teocrito (*Talisie*, 46), uno di quegli uccelli delle Muse, che gracchiano inutilmente a gara con l'aedo di Chio. Così Teocrito, a v. 59, ha *ἀραιὰ δ' ἵκετο φωνά*, e Apollonio *μελέη δέ οἱ ἔπλετο φωνή*. Il verso di Apollonio è modellato sull'omerico *θαλερὴ δὲ οἱ ἔσχετο φωνή* (*P* 696, *Ψ* 397, ecc.), o anche: *ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή* (*h. Merc.*, 426), e c'è anche proprio *ἔπλετο φωνή* in *Ξ* 400. *μελέη φωνή* non è mai in Omero, ma c'è *μέλεον εὖχος* (*Φ* 473), *μέλεος αἶνος*, (*Ψ* 795), da cui è facilissimo passare a *μελέη φωνή*. Apollonio avrà tenuto tanto più al suo *μελέη φωνή*, che, già nei tragici, *μέλεος* non significa, come in Omero, « vano, inutile », ma « misero, infelice »; *μέλεος* nel senso di « vano » sarà stato sentito come un arcaismo, e perciò come una parola ultrapoetica: in tutti i tempi, poeti professori e professori poeti

(1) *Étude sur Théocrite*, 76.

(2) Come non valgono le negazioni del LEGRAND, così neppure quelle del TÜRK (*De Hyla*, in *Bresl. Phil. Abh.*, VII, 4, 29-30).

Digitized by Google

han trovato ultrapoetici gli arcaismi, magari soltanto perchè arcaismi.

Teocrito ha, invece, *ἀραιὰ δ' ἵκετο φωνά*. La finale di esametro *ἵκετο φωνή* è una volta sola in *Λ* 1466 (dove, per altro, Aristarco legge *ἵκετ' ἀϋτή*); ma *ἀραιός* è vocabolo che dava già da fare agl'interpreti. Infatti, l'*Et. M.* ha *ἀραιάν = λεπτὴν ἢ βλαβερὰν ἢ μακράν*. Teocrito avrà avuto certo in mente *Π* 161, dov'è detto, dei lupi: *λάψοντες γλώσσῃσι ἀραιῇσιν μέλαν ὕδωρ*. Anche qui gli scoliasti erano incerti: evidentemente la stessa parola, in passi diversi, dava difficoltà d'interpretazione, e i commentatori cercavano di adattarla al senso generale dei passi. Teocrito dovette intendere *ἀραιῇσιν = λεπταῖς*, e scrisse: *ἀραιὴ δ' ἵκετο φωνά*. Anche qui, dunque, tutto si riduce a una gara nello *ζῆλος Ὁμηρικός* tra i due poeti.

Teocrito, a v. 70, ha *ὃ δ' ᾗ πόδες ἄγον, ἐχώρει*; e Apollonio (v. 1264) *ᾗ πόδες αὐτὸν ὑπέκφερον ἀΐσσοντα*. L'uno e l'altro richiamano l'omerico *O* 555 *τὸν δ' ὦκα προβιβῶντα πόδες φέρον*. Ma Apollonio, amatore dei composti con più preposizioni, si ricorda di *γ* 476 *τοῖον γὰρ ὑπέκφερον ὠκέες ἵπποι*, e adopra *ὑπέκφερον*, e finisce l'esametro con un *ἀΐσσοντα*, che è buona finale omerica (*K* 99).

È stato anche notato, se non dal Wilamowitz, da altri, che Teocrito correggerebbe Apollonio, quando ci rappresenta Ilas, che attinge l'acqua alla fonte, con in mano un *κρωσσός*, anzichè una *κάλπις*, come fa Apollonio. E un fondo di vero ci deve essere. Tanto il *κρωσσός* che la *κάλπις* sono due idrie, e gli archeologi non sanno distinguere; ma lo scoliasta di Apollonio biasima appunto questo poeta di aver dato a Ilas una *κάλπις*. Perchè lo scoliasta avrebbe torto? E perchè mai si troverebbe d'accordo con Teocrito? Accordo casuale, s'intende, perchè non era affar suo penetrare fin in queste sfumature e capire fin in fondo la sottile polemica di questi sottilissimi Alessandrini. Vuol dire che qualche differenza, tra la *κάλπις* e il *κρωσσός*, c'era.

Ora, una volta stabilito in che senso debba intendersi la polemica letteraria, anzi stilistica, tra Apollonio e Teocrito, di cui l'*Ilas* è, appunto, un documento, resta a vedere chi

Digitized by Google

dei due riprenda e corregga l'altro. L'ultimo riscontro, se si tien conto di quello che dice lo scoliasta di Apollonio, ci mostra che Teocrito corregge l'avversario, non viceversa. Ma c'è un indizio più importante. Il verso 4 degli *Argonauti* *χρύσειον μετὰ κῶας εὔζυγον ἤλασαν Ἀργώ* si ritrova, dimezzato, a v. 16 (*τὸ χρύσειον ἔπλει μετὰ κῶας*), e a v. 21 (*εὔεδρον ἐς Ἀργώ*) di Teocrito, dove questi, seguendo nel suo *ζῆλος Ὁμηρικός* il solito sistema, sostituisce *εὔεδρον* all'omerico *ἐΰζυγον* di *ν* 116 e *ϱ* 288. Così pure *ἄγει μετὰ κῶας Ἰήσων* (*Arg.*, II, 211) diventa in Teocrito *ἔπλει μετὰ κῶας Ἰάσων* (v. 16). Ora, si può pensare che Apollonio, proprio nella protasi del suo sesquipedale poema, si desse la pena di ripigliare il piccolo epillio di Teocrito? È sicuro, invece, il contrario: Teocrito ripiglia il v. 4 di Apollonio, proprio per scoprire il suo avversario; poichè polemica c'è, ma è Teocrito che polemizza con Apollonio. I primi quattro versi di un poema celebre, come erano senza dubbio gli *Argonauti*, dovevano essere noti a tutti. Citare, come fa Teocrito, i versi della protasi, l'*Arma virumque cano* del poema che a lui non poteva piacere, era lo stesso che nominare Apollonio. Così, l'intenzione dell'accenno, per un contemporaneo, doveva essere assai facile a capirsi. E chiarissimo risulta lo scopo del poeta: rifar l'episodio d'Ilas, come Apollonio non aveva saputo fare. Proprio allo stesso modo, egli, nei *Dioscuri*, rifà l'episodio del selvaggio Amico, che Apollonio aveva già trattato con la solita goffaggine erudita.

2.

L'altra tesi del Wilamowitz è che l'*Ilas* non sia un epillio, ma un *παιδικόν* (1). Il Wilamowitz parte dall'osservazione che, nei codici, questo carme sta subito dopo l'*Αἴτης*, il quale è

(1) Forse a qualcuno sembrerà inutile lo scritto del WILAMOWITZ, e perciò, a maggior ragione, inutile questo mio, perchè la discussione gli parrà un vano attardarsi in una vieta questione di *generi letterari*. Ma è appena utile avvertire che i diffamati *generi letterari* qui non entrano affatto; che la questione, così com'è posta, è sostanziale, non verbale; che, infine, chiunque non se ne accorge e vede una questione

Digitized by Google

un *παιδικόν* e segue i carmi bucolici: se tutti e due fossero *παιδικά*, egli ragiona, starebbero bene insieme. E, se lo stile del carme XIII fosse quello dei carmi bucolici, piuttosto che d'una narrazione epica, l'idillio dovrebbe essere interpretato diversamente. Il Wilamowitz avrebbe ragione, se la sua premessa fosse giusta. Il che non mi pare.

Egli dà molta importanza alla dedica, vale a dire ai vv. 1-6, indirizzati a Nicia, l'amico di Teocrito, che conosciamo dal *Ciclope* e dalla *Conocchia*. Questi sei versi dicono: « Non per noi soli, come credevamo, o Nicia, nacque Eros, chiunque degli dèi gli fu padre; le cose belle non parvero belle a noi per primi, che siamo mortali e non conosciamo il domani; ma anche il figlio di Amfitrione, eroe dal cuore di bronzo, quegli che sostenne la lotta col feroce leone, s'innamorò d'un fanciullo ». Segue, subito dopo, il racconto del ratto d'Ilas. Per il Wilamowitz, i primi sei versi devono riconnettersi con la fine del carme. L'idillio finisce a vv. 73-75: gli Argonauti lasciano Eracle, che ha perduto tempo alla ricerca d'Ilas; « ed egli, a piedi, giunse nella Colchide e al Fasi inospitale ». Il Wilamowitz ritiene i primi sei versi la parte principale del carme. Il poeta vorrebbe far l'elogio dell'amore per i *παῖδες*: « anche un dio, e un dio come Eracle, s'innamorò di un fanciullo. Inoltre, questo amore non lo danneggiò punto; l'eroe, alla fine, a piedi, giunse lo stesso alla mèta ». L'episodio d'Ilas sarebbe solo un esempio, che il poeta arrecherebbe al suo ragionamento: se l'amore ha allontanato per un momento Eracle dalla sua via, non ha potuto toglier nulla al suo eroismo e alla sua virtù: in fondo, egli non ha meritato i rimproveri dei compagni. Il carme sarebbe un'apologia dell'amore per i *παῖδες*, in quanto quest'amore, da una parte, giova ad Ilas, che (vv. 6-8) è istruito e educato amorosamente, come un figliuolo, da Eracle; dall'altra, non nuoce ad Eracle (1). Infine, con l'*ὡς ἐδοκεῦμες*, rivolto a Nicia, del primo verso,

di nomi dov'è una questione di cose, non che riuscire a dare l'interpretazione estetica, come vorrebbe, del carme, non arriva neppure a intenderne il senso letterale.

(1) « .... et proficit talis amor puero amato, nec minuit virtutem amantis, etiam si a sociis iniustis subinde vituperetur » (*Bucolici*, 161).

Digitized by Google

il poeta entrerebbe in una cerchia del tutto personale, quasi autobiografica. Nicia, il compagno di gioventù di Teocrito, aveva, ormai, famiglia e viveva contento dell'affetto della sua virtuosa Teogenide: egli avrebbe rimproverato il poeta, l'eterno vagabondo, della vita spensierata che continuava a condurre. Teocrito risponderebbe, giustificandosi con questo carme.

Tutto il ragionamento del Wilamowitz si fonda, chi guardi bene, sul nesso che legherebbe l'esordio alla fine. Ma questo nesso non c'è. Dov'è detto mai che Eracle non perde nulla della sua virtù? I versi finali, 73-75, dicono soltanto: «Gli eroi biasimarono Eracle come un disertore, perchè aveva lasciato Argo dai trenta banchi; ed egli, a piedi, giunse ecc.». E in che senso l'amore d'Ilas giova ad Eracle? Forse a fargli fare la strada a piedi? Dei beneficî dell'amore d'Ilas non è il caso di parlare, perchè Eracle ha perduto Ilas, nè lo ritrova, anzi si dispera e lo va cercando come un leone infuriato. L'avventura, se non ha nulla di tragico, finisce però male per Eracle. Neppure sarà da parlare dei beneficî, che Ilas ritrae dall'amore di Eracle, solo perchè è detto che questi lo ha educato e lo ama come un figliuolo: i vv. 8-9 sono semplice illustrazione di quel *γνησίως παιδεραστεῖν*, che il Wilamowitz stesso mette in luce così bene, a proposito di questo idillio. Secondo me, il v. 75 «ed egli, a piedi, giunse al Fasi inospitale» va inteso in un modo del tutto diverso: c'è dentro il benigno compatimento di Teocrito per Eracle, che, preso dal mal d'amore, resta indietro, è chiamato disertore dai compagni ed è costretto a continuare a piedi il suo viaggio. Sicchè, in fondo, quest'avventura d'amore, se proprio *non minuit virtutem amantis*, come osserva curiosamente il Wilamowitz, certo fa sorridere del suo disgraziato protagonista. Un Alessandrino come Teocrito, non ha, nè si sogna di avere una concezione troppo seria dell'amore. Anzi sa sorriderne volentieri. Anche a v. 66, dopo aver paragonato epicamente Eracle che si aggira in luoghi inaccessibili a un leone affamato che vada in cerca della preda, il poeta s'indugia a sorridere un momento: *σχέτλιοι οἱ φιλέοντες, ἀλώμενος ὅσσ' ἐμόγησεν οὔρεα καὶ δρυμούς....*

Digitized by Google

Il poeta non sa prendere troppo sul serio la disperazione amorosa di Eracle: eroismo, epos, amore, tutto è rimpicciolito dai nuovi maestri di poesia, per i quali cantare i vecchi eroi del mito è soltanto un *παίγνιον*, una gioia estetica; per i quali soltanto le proprie fantasie leggiadre e delicate costituiscono tutta l'arte e tutta la poesia.

Resta a considerare la « dedica », da cui il Wilamowitz è partito. Ma non v' è nulla che autorizzi ad arrivare alle conseguenze ch'egli vuole. La « dedica » è, in realtà, soltanto un modo ingegnoso per entrare in argomento: di quei modi ingegnosi, così usuali in poeti alessandrini. Teocrito dice, in fondo: l'amore non esiste solo per noi, ma anche per gli dèi. Eracle, che era Eracle, in amore era un pover' uomo come noi. L' importante, nel carme, è il racconto del ratto d' Ilas. È curioso che il Wilamowitz voglia considerare il racconto come un pretesto, e l' introduzione come l'essenziale, quando è così evidente che proprio il contrario è vero. L' *ὡς ἐδοκεῦμες* è, naturalmente, uno scherzo, che a torto il Wilamowitz prende sul serio. « Avevamo creduto fin qui che l'amore ci fosse solo per gli uomini »: è un piccolo tratto, che serve a colorire un proemio scherzoso.

Come mai, poi, un racconto epico cominci così, è un'altra questione. Ma mi par molto strano che proprio il Wilamowitz trovi da osservare che lo stile di questo carme conviene ai *βουκολικά*, e non a un racconto epico. Egli nota i vv. 25 sgg. dove, per indicare la stagione della partenza della nave Argo, il poeta si serve di immagini bucoliche; i vv. 34 sgg. dove si descrive il prato, sul quale gli Argonauti si mettono a mangiare; i vv. 39 sgg., dove sono enumerate le erbe, che crescono intorno alla fonte, a cui Ilas va ad attingere acqua. E avrebbe potuto aggiungere i quadretti idillici di vv. 10 sgg., in cui, per dire che Eracle non si separava mai da Ilas, il poeta, che vuole imitare con una sua miniatura di gusto e sentimento tutto alessandrino l'*abundantia* ingenua dei vecchi epici, si esprime: « non s' allontanava da lui nè quando il giorno era a mezzo nè quando Eos dai bianchi cavalli sale alle case di Zeus, nè quando i pulcini pigolanti guardano al pollaio, mentre la madre scuote le ali sulla canna affumicata ». Ma

Digitized by Google

non è stato proprio il Wilamowitz a mostrarci che epos ellenistico ed epos classico non vanno confusi insieme, e che sbaglierebbe chi volesse paragonare anche lontanamente un epillio alessandrino a epica omerica o virgiliana? Nell'epillio alessandrino, ogni serietà epica è perduta. Perchè il Wilamowitz avesse ragione, bisognerebbe che i *tratti bucolici*, notati da lui, non trovassero riscontro negli altri epilli teocritei. Ma nei *Dioscuri*, dove, pure, il tono è, in complesso, molto più solenne che nell'*Ilas*, non s'indugia il poeta a descrivere i platani, i cipressi, i fiori, e le pietruzze che sembran d'argento in fondo al limpido ruscello? E le scene familiari dell'*Ἡρακλίσκος* non sono idilliche, piuttosto che epiche? La verità è che Teocrito è un poeta idillico e moderno, e sente l'epos idillicamente e modernamente. La Musa del poeta corre lieta da un *ϑῶκος* all'altro, e, ogni volta, si riposa e ammira, e ci dà i suoi maravigliosi quadretti, un po' stilizzati, ma sempre avvivati e illeggiadriti dalle sue *χάριτες* alessandrine. Apollonio, che pure è il pedante del classicismo, quando fa l'Omerida, è molto più alessandrino che non pensi egli stesso; Callimaco e Teocrito, poeti veri, sdegnano di svolazzare intorno ad Omero e non s'illudono affatto, essi per primi, di restaurare, nei loro scritti, un sentimento epico, che è la cosa più lontana di tutte dai loro gusti e dalla loro vita. I loro epilli sono, soprattutto, graziosi; e nulla è veramente lontano dall'epos, come il grazioso. Callimaco stesso, che pure profonde la sua fantasia e la sua esuberanza coloristica di poeta vero nella poesia, alessandrina sì, ma pur sempre grave degl'*Inni*, abbassa notevolmente il tono nell'*Ἑκάλη*, che è, in gran parte, la descrizione dell'ospitalità che una povera donna concede a Teseo.

I « tratti bucolici », dunque, non impediscono affatto di considerare questo carme un epillio. Se l'introduzione può sembrare poco adatta, non deve far maraviglia. C'è un epillio, i *Dioscuri*, che comincia con le formule dell'inno omerico *ὑμνέομεν* ecc., ed è intitolato *ὕμνος εἰς Διοσκούρους*. Il poeta, che tiene alla sua dottrina, vuol rinnovare, con la sua nuova materia, le vecchie forme tradizionali. Pure, chi chiamerebbe un inno l'epillio ventiduesimo? Neppure un

Digitized by Google

vecchio filologo schiavo della teoria dei *generi letterari*. La stessa restrizione dev'esser fatta per l'introduzione all'*Ilas*. Teocrito ha voluto cominciare in maniera del tutto nuova ed originale un racconto epico. Più spesso, l'epillio comincia senza introduzione: *in medias rapit res*; ed ho mostrato altrove (1) che gl'imitatori, meno abili, esagerano il sistema, come fanno, per es., gli autori dell'*Eracle uccisore del leone* e della *Megara*.

D'altra parte, contro i «tratti bucolici» del Wilamowitz, si potrebbero citare espressioni schiettamente epiche come *θεῖος ἄωτος ἡρώων* del v. 27; che è il pindarico *ναυτᾶν ἄωτος* di *Pyth.*, 2, 188, o *ἡρώων ἄωτοι* di *Nem.* 8, 9; imitazioni omeriche (alcune ne ho notate a proposito dei riscontri con Apollonio); finali di esametri omerici, riprodotte quasi integralmente. Lo stile non è, dunque, bucolico, più che non sia epico; ma è bucolico ed epico insieme. Non che sia un'ibrida mescolanza, s'intende: l'epica è concepita e sentita bucolicamente, e scende al livello della vita quotidiana.

Infine, si può osservare come la stessa tesi del Wilamowitz, che Teocrito abbia in animo di ripigliare e correggere la narrazione degli *Argonauti*, non avrebbe quasi più significato, se Teocrito volesse scrivere un *παιδικόν*, anzichè un epillio. Non poteva il poeta, in un *παιδικόν*, voler fare il contraltare ad Apollonio. Ma la polemica si capisce benissimo nell'epillio, vale a dire nella forma d'arte che i callimachei opponevano sistematicamente al lungo e dotto poema di Apollonio.

Di tutto il ragionamento del Wilamowitz, resta solo, dunque, un particolare: il posto in cui l'*Ilas* fu messo nella silloge di Artemidoro. Ma, a parte il fatto che l'ordine attesterebbe soltanto l'opinione del raccoglitore, neppure questi poteva considerare l'*Ilas* un *παιδικόν*: *παιδικά* dovevano essere per lui soltanto i carmi 29 e 30, che non sono poesia esametrica. È noto che i critici antichi classificavano i componimenti letterari, tenendo conto della forma ritmica, non del contenuto. Neppure l'*Αἴτης*, per un critico antico, doveva essere

(1) G. PERROTTA, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, in *Atene e Roma*, 1923, 213 sgg.

Digitized by Google

un *παιδικόν*: lo riconosce il Wilamowitz stesso, per spiegare il fatto che esso non trovi posto accanto al carme 29 ed al 30.

E allora, a ben considerare, non c'è proprio nessun fondamento per ritenere l'*Ilas* un *παιδικόν*, piuttosto che un epillio, e per esser costretti a darne un'interpretazione strana e zoppicante. L'interpretazione vera è quella che ci scorge un epillio. Tanto più che, con essa e solo con essa, viene a essere spiegata e messa in vera luce la polemica letteraria di Teocrito contro Apollonio, che, nonostante l'opinione avversa di quasi tutti i critici, non vedo come si possa negare.

3.

Far meglio di Apollonio, non era forse troppo difficile a un poeta veramente ispirato dalle Muse. Ma raramente un mito antico fu così illeggiadrito, vagheggiato, carezzato da libera fantasia di poeta, come, questa volta, il mito d'Ilas da Teocrito. Nulla giova tanto, per sentire a quale altezza sappia levarsi il piccolo epos teocriteo dalle modeste apparenze, quanto paragonarlo all'epica dignitosa, solenne, composta, ma spesso fredda e senz'anima, di Apollonio.

Negli *Argonauti* (I, 1187 sgg.), Eracle, verso il tramonto, raccomanda ai suoi compagni di preparare la cena, e se ne va in una foresta per fabbricarsi un remo. Trova un pino enorme; posa la faretra e l'arco, si toglie di dosso la pelle del leone nemeo, e si mette a scalzare l'albero. A questo punto, il poeta crede indispensabile il paragone, fin troppo ovvio e naturale, con l'albero della nave in balìa dei venti *quando Orion dal cielo Declinando imperversa.* Compiuta l'operazione, Eracle ripiglia l'arco, le frecce, la pelle, la clava, e si rimette in cammino. Intanto Ilas, con una *κάλπις* in mano, va ad una fonte ad attingere l'acqua per preparare la cena ad Eracle. Qui il poeta attacca una sua lunga parentesi per dirci che Eracle aveva allevato Ilas, fin da quando gli aveva ucciso il padre, Teiodamante, nè si risparmia d'informarci perchè Eracle ha ucciso Teiodamante; nè, infine, si dimentica di aggiungere che, se Eracle scelse un pretesto qualunque, la ragione

Digitized by Google

vera dell'uccisione fu un'altra. Dopo averci detto tutto questo, per fortuna, il poeta si accorge egli stesso che la parentesi gli è venuta troppo lunga, e si decide a troncarla: « Ma questo mi porterebbe molto lontano dall'argomento del mio poema ». Ilas, dunque, — il poeta ritorna a lui — va a una fonte, che gli abitanti della regione chiamano *Πηγαί*. Proprio allora, vi si trovavano i cori delle ninfe, che tutte le notti avevan l'abitudine di celebrare Artemide con i loro canti; e c'erano le ninfe dei monti e quelle dei boschi, e c'era la ninfa della fonte. A questo punto, anche Apollonio è preso per un istante dal soffio divino che ispira soltanto i poeti veri, e la scena del ratto d'Ilas è ritratta con la grazia e la delicatezza inimitabile della migliore arte alessandrina. « Proprio allora (vv. 1228 sgg.) sorgeva la ninfa dalla fontana dalle belle onde; e vide lui, risplendente di bellezza e di grazia: lo colpivano i raggi della luna che brillava piena nel cielo. Cipride turbò il cuore della ninfa, e questa a fatica potè conservare i sensi. Ma, quando Ilas, piegandosi di lato, ebbe affondato il vaso nella fonte, e l'acqua cominciò a gorgogliare forte nel bronzo sonoro, d'un tratto la ninfa gli mise sul collo il braccio sinistro, tutta desiderosa di baciargli la bocca delicata: con la destra, intanto, lo afferrava per il cubito, e lo trascinava in mezzo alla corrente ». Il racconto del ratto è un piccolo capolavoro. Peccato che l'ispirazione poetica venga a mancare troppo presto, e il poeta ridiventi subito soltanto artefice di versi, sia pure implacabilmente impeccabili! Ilas grida, e accorre alle sue grida l'eroe Polifemo, che aspettava il ritorno di Eracle. Questi si avanza verso le *Πηγαί* come una fiera selvaggia che ha fame e sente di lontano il belato delle pecore e lancia degli urli paurosi. (Questo paragone, a questo punto, è evidentemente convenzionale perchè vieto). Polifemo s'aggira inutilmente, gemendo: trae fuori la spada, sempre alla ricerca d'Ilas: « egli temeva che il fanciullo fosse preda delle fiere, o che gli uomini della contrada, vedutolo solo, gli avessero teso un agguato e se ne fossero impadroniti ». Un poeta maggiore, che avesse avuto senso più vivo di poesia e, insieme, di psicologia, ci avrebbe esposti i timori di Polifemo appena questi avesse inteso il grido del fanciullo rapito, ma prima di

Digitized by Google

raccontarci il ratto in tutti i suoi particolari. Che cosa importa più al lettore, dopo che ha saputo tutta la storia, dei timori di Polifemo? Già, Polifemo, di per sè stesso, non è un personaggio interessante: spunta fuori non si sa perchè, ed è un inutile duplicato della figura di Eracle, il solo a cui dovrebbe stare a cuore Ilas.

Finalmente Polifemo incontra non Ilas, ma Eracle, di ritorno, col suo gran pino in mano. Gli dà la brutta notizia, gli espone i suoi timori. Eracle getta l'albero e si mette a correre dove lo portano i piedi. Il poeta, che ha sprecato per Polifemo la similitudine della fiera che assalta le greggi, qui non vuol fare a Eracle meno onore, e lo paragona al toro punto dall'assillo, che abbandona i prati e non pensa nè ai pastori, nè all'armento, ma corre all'impazzata senza riposo, mentre l'insetto lo tormenta. Evidentemente il paragone del toro deve non solo far *pendant* a quello della fiera, ma superarlo; l'espressione «non si preoccupa più dei pastori, nè dell'armento, ma corre senza riposo» è significativa: il dolore di Eracle è superiore, almeno nell'intenzione del poeta, a quello di Polifemo. Così l'abile poeta alessandrino dosa sapientemente gli effetti; peccato, però, che quest'abilità di secondo ordine abbia così poco a che fare con la poesia!

L'episodio, in realtà, è finito, ma Apollonio vuol raccontarcene l'epilogo estremo. Eracle erra alla ventura tutta la notte. La mattina dopo, all'alba, gli Argonauti s'imbarcano lieti, issano la vela, s'allontanano dal lido. Dopo un poco, s'accorgono che, senza badarci, hanno lasciato Eracle a terra. Sorge una disputa violenta: Giasone, addolorato, non sa che fare. Telamone si fa accanito difensore di Eracle, accusa lo stesso Giasone, e minaccia di abbandonarlo. D'altra parte, i figli di Borea insorgono contro Telamone. Finalmente, si leva dal fondo del mare Glauco, il sapientissimo interprete di Nereo, vero *deus ex machina* della situazione, che espone agli Argonauti stupiti i diversi destini di Eracle, di Polifemo, d'Ilas, e li esorta a continuare il loro viaggio. È quasi inutile criticare Apollonio: l'esposizione stessa particolareggiata è, di per sè stessa, una critica. Quando Eracle sradica il pino, posa le frecce, l'arco, la pelle di leone; della clava si serve per

Digitized by Google

scuotere forte l'albero. Quando ha finito, e l'albero è sradicato, raccoglie l'arco, le frecce, la pelle del leone, e *la clava*, e si rimette in cammino. Il poeta non dimentica, questa seconda volta, *la clava*, perchè Eracle, dopo averla adoprata per scuotere l'albero, deve averla posata per far forza con la spalla. Son tutte cose che Eracle deve necessariamente fare; ma Apollonio poteva fare a meno di dircele ad una ad una. Un poeta che non dimentica nulla fino a questo punto, è soltanto un verseggiatore. E l'azione è insopportabilmente lenta. Che cosa importa al lettore della storia di Teiodamante, intercalata in una lunga parentesi? Ma il difetto più grave è che Eracle, Polifemo, Ilas stesso, sono personaggi senza rilievo. Il poeta può, sì, fare sfoggio di comparazioni di stampo omerico, può anche esagerare nell'esprimere i sentimenti dei suoi eroi, può fare scorrere il sudore a Eracle, quando gli annunziano che Ilas è sparito, e fargli bollire nel petto il nero sangue; ma è fatica sprecata. Tutto questo non commuove nessuno e non fa impressione a nessuno. L'unica parte felice del lungo episodio è il racconto del ratto. Il poeta ha saputo colorirlo di sentimento, anzi di sentimentalismo (non è lo stesso poeta che ha saputo vedere a fondo nel cuore di Medea?); tanto è vero che il personaggio più vivo di tutto l'episodio non è nè Ilas, nè Eracle, nè Polifemo, ma è la ninfa innamorata.

Ben altro poeta fu Teocrito, e ben più leggiadro rievocatore di vecchi miti. Che curioso contrasto c'è tra la serietà, la gravità di Apollonio, e il principio scherzoso dell'idillio teocriteo! Sembra quasi d'intravedere, così in barlume, una spiritosa canzonatura del poeta che doveva avere per prerogativa il *grave supercilium* nella vita come nell'arte! Ma, se comincia scherzosamente, Teocrito non divaga inutilmente, anzi insiste sul motivo fondamentale del suo racconto: l'amore di Eracle per Ilas, e questo motivo non perde mai di vista. Proprio quest'amore mancava completamente in Apollonio, il quale si limitava a dire che Eracle aveva allevato Ilas. Teocrito, invece, accentua il motivo che l'avversario aveva trascurato: mentre quest'ultimo ha dato importanza all'improvviso amore della ninfa per Ilas, Teocrito mette

Digitized by Google

in rilievo l'amore di Eracle: oppone a un amore femminile un amore maschile. Chi sa che Apollonio non sia stato un *prude* in fatto di amori per i *παῖδες*! Teocrito sarebbe capace di burlarsi allegramente anche di questo. Del resto, concentrando l'interesse del lettore sulla passione di Eracle per Ilas, il poeta era ottimo psicologo: solo immaginandoci Eracle fortemente innamorato d'Ilas, ci si spiega la disperazione dell'eroe quando gli è stato rapito il giovinetto. Il tema dell'amore di Eracle è svolto con una impareggiabile leggerezza di tocco: il tono è di chi sorrida dell'amore a fior di labbra, pur conoscendone la potenza, anzi appunto perchè la conosce. Teocrito dice: «Il figlio d'Amfitrione, l'eroe dal cuore di bronzo, quello che vinse il feroce leone nemeo, s'innamorò d'un fanciullo....». E poco dopo: «Ilas non era mai lontano da lui, nè quando era mezzogiorno, nè quando Eos dai bianchi cavalli saliva alle case di Zeus, nè quando i pulcini pigolanti guardano il pollaio, mentre la loro madre scuote le ali sulla canna affumicata....». Qui vien quasi il dubbio che il poeta non voglia dir nulla sul serio, e non abbia altro desiderio che di scherzare. Qui c'è poesia vera, mescolata con un certo sorriso scherzoso, che tempera la poesia senza guastarla. Tanto è vero che subito dopo il poeta, quando deve parlare del *fior del sangue acheo* che parte alla conquista del vello d'oro, eleva subito lo stile, e adopra espressioni pindariche, e scrive versi prettamente epici di questa specie: *Ἀλκμήνης υἱὸς Μιδεάτιδος ἠρωίνης*, come non li avrebbe disdegnati Apollonio. Teocrito, con pochi versi, com'è solito fare, si sbriga dell'antefatto ed entra *in medias res*. Anch'egli, come Apollonio, ci parla di una cena che gli Argonauti preparano verso il tramonto. Soltanto, mentre Apollonio ci raccontava i preparativi minuziosi della cena, Teocrito ci descrive il prato dove gli eroi si misero a giacere e di dove tagliarono il butomo e il cipero. Intanto Ilas, che in Apollonio è nome vano e che Teocrito ci ha rappresentato anche fisicamente in modo che non possiamo più dimenticarlo (*ὁ ξανθός*, v. 36; *τοῦ τὰν πλοκαμῖδα φορεῦντος*, v. 7), va ad attingere l'acqua. Il poeta, nella scena del ratto, non poteva ripetere Apollonio nè imitarlo: dovè capire egli stesso che il suo rivale, in quel

Digitized by Google

punto, era stato poeta anche lui. Così il motivo dell'amore della ninfa, ch'era fondamentale in Apollonio, s'attenua e si fa generico: le ninfe innamorate sono tre, non più una: «di tutte tre colpì il molle animo l'amore per il giovinetto argivo», dice il poeta. Ma subito dopo si vede il tentativo di superare Apollonio: infatti, subito dopo, il poeta si leva a un'altezza che raramente potè raggiungere altrove. «Precipitò nell'acqua a capo fitto, come quando una rossa stella dal cielo precipita rapida in mare, e il marinaio dice ai compagni: 'Ragazzi, alleggerite le vele! Il vento è favorevole'. Le ninfe, intanto, tenendo sulle ginocchia il fanciullo, con molli canti gli acquetavano le lagrime». Anche dove Apollonio ha fatto l'estremo di sua possa, Teocrito lo supera. Apollonio, come al solito, s'era troppo smarrito nei particolari; aveva precisato che cosa aveva fatto la ninfa col braccio sinistro, che cosa con la mano destra. In Teocrito, la caduta d'Ilas nell'acqua diventa quasi una cosa miracolosa: il poeta non dice chi trascina Ilas nell'acqua. Dice soltanto: le ninfe furon prese d'amore; Ilas cadde a capo fitto nella fonte. Soltanto i grandi poeti sanno dire a tempo e tacere a tempo; e, quando tacciono a tempo, tanto ci guadagna di forza, di grazia e di sentimento la loro poesia. Il paragone con la stella che cade rapidamente dal cielo, con l'aggiunta inaspettata, introdotta con uno stacco brusco «e il marinaio dice al compagno: ....», è ben diverso dalle solite comparazioni omeriche di Apollonio, ben tornite, ben elaborate, ma fredde, fiacche, di solito inopportune (1). Il poeta sa vedere le cose di scorcio e in sintesi, ciò che Apollonio non seppe far mai. E degni di un grandissimo poeta sono i due versi che seguono: quei canti di donne per un fanciullo spaurito, tenuto sulle ginocchia, sembran cosa tutta moderna, quasi romantica: o miracoli dell'arte alessandrina! Nè il poeta s'indugia: tutt'altro. Ben diversamente da Apol-

(1) Apollonio ha comparazioni bellissime, piene di pathos e di sentimento poetico. Ma sono le sue comparazioni originali, tutte piene di spirito alessandrino. Le comparazioni omeriche, che Apollonio usa quando vuole imitare l'epos classico, o rivaleggiare con esso, valgono molto poco. Cfr., per questo giudizio, WILAMOWITZ, *Hellen. Dicht.*, II, 209.

Digitized by Google

lonio che s'attacca a qualunque particolare per fare sfoggio di bravura, Teocrito, che è poeta vero, *semper ad eventum festinat*, e subito torna a Eracle (quell' ingombrante Polifemo di Apollonio è senz'altro soppresso): « tre volte chiamò il fanciullo amato, con quanta voce ebbe in gola; tre volte il fanciullo rispose, e la voce venne debole, su dall'acqua: egli era vicino, e pareva lontano ». Quest' ultimo particolare è proprio degno di un grande poeta: di un poeta che veda il fatto narrato in tutta la sua concretezza e sappia ricavare gli effetti più poetici dai più umili particolari, dai fatti più comuni in natura. Infine, Eracle si dà a ricercare il fanciullo, ed è paragonato al leone che ha udito la voce del cervo sui monti, e balza dal covile sulla facile preda. Qui si direbbe che Teocrito abbia voluto insegnare all'avversario come si fanno le comparazioni. La similitudine è dello stesso stampo delle due di Apollonio; ma, mentre in quelle di Apollonio manca un vero *tertium comparationis*, Teocrito paragona Eracle, che ha udita la voce d' Ilas, al leone che ha udita la voce del cervo. Non importa, poi, che Eracle si precipiti alla ricerca d' Ilas perchè gli vuol bene, e il leone si precipiti sul cervo per sbranarlo; ma un punto di contatto iniziale, tra i due termini della comparazione, c'è. Teocrito vuol battere Apollonio sul suo stesso terreno, nelle comparazioni di stampo omerico; e ci riesce. Dopo la comparazione, non *festinat* solo, ma *ruit* addirittura verso la fine. « Poveri amatori! » è la conclusione di tutto, è la morale della favola. La nave, intanto, parte, ed Eracle resta a piedi: « un dio terribile gli rodeva dentro il fegato ». Anche qui, sia detto di passaggio, si deve forse notare una punta contro Apollonio: Teocrito deve aver trovato convenzionale il paragone che il suo predecessore aveva usato, col toro punto dall'assillo; e corregge: « un dio crudele gli rodeva dentro il fegato ». Il poeta finisce: « Così il bellissimo Ilas ebbe posto tra gli dèi immortali; Eracle, poi, fu biasimato dagli eroi come disertore, ma arrivò lo stesso, a piedi, nella Colchide e al Fasi inospitale ». Teocrito ha saputo ben vedere, nell'episodio d' Ilas, che cosa fosse fondamentale, che cosa fosse, invece, secondario; e ha soppresso senza esitare tutto quello che poteva deviare l'attenzione dal nocciolo poe-

Digitized by Google

tico ch' egli voleva trattare. Siamo ben lontani dal procedere faticoso, ansimante di Apollonio, che sembra continuamente soverchiato dalla materia, e dà continuamente l' impressione che, oltre alle tante cose che dice, gliene rimangano ancora tante più altre da dire.

Vedere come Teocrito ed Apollonio abbiano trattato uno stesso tema, significa entrare nel vivo dalla più famosa polemica letteraria del III secolo: solo a questo modo, io credo, si può evitare di farsene un' idea facilmente convenzionale e rettorica. Paragonare Apollonio e Teocrito, vuol dire mettere nella sua giusta luce l'epica nuova di Callimaco e di Teocrito, così poco apprezzata, in generale, dai critici, i quali sono troppo spesso schiavi delle proprie formulette e definizioni: così han sempre trovato che Teocrito, poeta bucolico, non poteva non fallire nell'epica (1). Nè si son mai proposti il problema se un poeta bucolico non possa far opera d'arte, sentendo a modo suo la vecchia materia epica. Allo stesso modo, critici di cose moderne hanno sentenziato, per esempio, che il Pascoli è il poeta di *Myricae*, e non hanno mai voluto approfondire il problema se il poeta di *Myricae* non sia, per avventura, poeta anche nelle sue altre opere, sia conservando lo stesso *animus* che in *Myricae*, sia mutandolo o rinnovandolo o trasformandolo. Per tornare a Teocrito, non vi potrebbe esser peggior critico di chi, giudicando superficialmente, trovasse perfettissimi e bellissimi i suoi idilli bucolici e i suoi

(1) È molto curioso che il ROSTAGNI, per un mio articolo *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino* (*Atene e Roma*, 1923) mi rimproveri, nientemeno, di tener fede al pregiudizio dei *generi letterari*. Proprio il mio articolo dimostra che ai *generi letterari* non do nessuna importanza. Al ROSTAGNI può dar noia la parola *epillio*; ma io osservo che essa non aspira affatto ad aggiungere un genere nuovo ai tanti già esistenti, vivi o morti che siano. È una paroletta inventata dai vecchi filologi, che può far comodo, se non altro, per distinguere, con brevità e precisione, l'epos alessandrino dall'epos classico: distinzione salutare quant'altra mai. Ma il ROSTAGNI, che ha ripugnanza non solo per i generi, ma perfino per i loro nomi, è poi proprio sicuro, quando definisce « poesia senz'anima » l'epica teocritea, di non giudicarla e condannarla in nome dell'epica omerica, vale a dire di non lasciarsi dominare, in pratica, da quel pregiudizio dei generi da cui ha fatto così bene a liberarsi in teoria?

Digitized by Google

mimi, e non riusciti e falsi i suoi epilli. Non è assolutamente il caso di parlare di un Teocrito maggiore e di un Teocrito minore: tanto più che gli epilli appartengono non alla gioventù, ma all'età matura e alla vecchiaia del poeta; anzi, alcuni di essi sono tra i suoi carmi più raffinati e perfetti dal lato formale. Se proprio si vuol parlare di un Teocrito minore, bisogna pensare al poeta degli encomi, dei carmi XVI e XVII: poesie pratiche che, nonostante gli entusiasmi di qualche critico per almeno una di esse, nulla aggiungono e nulla tolgono — appunto perchè pratiche — alla gloria del poeta Teocrito.

V. — CALLIMACO, TEOCRITO E APOLLONIO RODIO.

1. — Callimaco.

Lo scoliasta a Callimaco, *Inno ad Apollo*, 106, commentando la fine del carme, in cui il poeta si volge contro i suoi avversari invidiosi, annota: *ἐγκαλεῖ διὰ τούτων τοὺς σκώπτοντας αὐτὸν μὴ δύνασθαι ποιῆσαι μέγα ποίημα, ὅθεν ἠναγκάσθη ποιῆσαι τὴν Ἑκάλην*. Il Wilamowitz (*Nachr. d. G. G.*, 1893, 744 sgg.), vuol togliere ogni autorità allo scoliasta, per affermare che l' *Ecale* non ha nulla a che fare con la polemica letteraria tra Callimaco e Apollonio, essendo antecedente alla pubblicazione degli *Argonauti*.

Io non intendo perchè voglia il Wilamowitz, *a priori*, negar fede allo scoliasta. È strano che questi consideri l' *Ecale μέγα ποίημα*. Benchè questo epillio — stando a quel che ne possiamo ricostruire — dovesse essere piuttosto lungo (vedi Kapp, *Callimachi Hecalae fragmenta*), non dovè certo parer *μέγα ποίημα*, nè a Callimaco, nè tanto meno ai suoi avversari. Ma bisogna interpretare lo scoliasta con una certa larghezza. *Μέγα ποίημα* era certo il poema di Apollonio; e *μέγα ποίημα* Callimaco, fedele ai suoi noti princìpi, non avrebbe saputo, nè voluto scrivere. Quando Apollonio pubblicò il suo poema, si dovette accusare Callimaco di non sapere scrivere poesia epica. Gl' inni non erano poesia narrativa; gli *Αἴτια* callimachei cantavano, è vero, dèi e semidei, ma un contemporaneo di Callimaco li avrà certo giudicati, attenendosi alla forma, non certo epos, ma

Digitized by Google

ἐλεγεῖα. Callimaco dovette dimostrare ch'egli sapeva comporre anche epica vera e propria, e scrisse così l' *Ecale*, non già con l' intenzione, niente affatto degna di un poeta, di concorrere in mole col lungo poema di Apollonio, ma con la volontà deliberata di opporre sistema a sistema, poesia a poesia. Lo stesso fece Teocrito nell' *Ilas* e nei *Dioscuri*. Lo scoliasta deve avere un po' equivocato: il suo *μέγα ποίημα* deve voler dire « poema continuato », quel poema *διηνεκές* che a Callimaco (fr. 287 Schneider) non piaceva: epos, insomma. Con questo, non si nega certo che Apollonio cercasse di schiacciare l'avversario con la mole del suo poema e lo accusasse di non saper scrivere opere di lunga lena. Anzi, probabilmente, questa maldicenza è stata ben lieta di nascere dalle parole stesse di Callimaco, che esponeva con baldanza i suoi ideali artistici: *μέγα βιβλίον, μέγα κακόν.... ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν*. Chi parla così, dev'essere molto fortunato, se non trova il malevolo, pronto ad osservare: « perchè disprezzerebbe i grossi libri, se ne sapesse fare? ».

Ma, insomma, contro Callimaco, dovettero esser mosse due accuse ben distinte: la prima, di non saper scrivere un poema epico; la seconda, se pure ci fu davvero, di non avere scritta mai un'opera di grande mole. Comunque, Callimaco, scrivendo l' *Ecale*, risponde alla prima accusa, non alla seconda. Solo la prima, infatti, aveva una certa serietà: gli *Αἴτια* costituivano, poi, in sostanza, un lungo poema in quattro libri. La verità è che gli *Αἴτια* erano elegie: si voleva il *poema continuato*.

Ad ogni modo, si pensi quel che si vuole del *μέγα ποίημα*, resta accertato che lo scoliasta afferma in modo chiaro e preciso che l'*Ecale* fu scritta da Callimaco in concorrenza coi suoi avversari poetici, ossia con Apollonio. Infatti, contro Apollonio è diretta la fine dell'*Inno ad Apollo*. Per me, la cosa è certissima, nonostante le osservazioni di Giorgio Pasquali (*Quaest. callimacheae*, 80). Il *Φθόνος*, lagnandosi col dio, dice a v. 106: *οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει*. E Apollo (vv. 108-109) risponde:

> *Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ*
> *λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.*

Digitized by Google

Quali parole si potrebbero trovare più adatte, a criticare l'epos di Apollonio? (1). Ma — osserva il Pasquali — forse non c'erano altri epici che Apollonio? Certo, ve n'erano altri; ma, per quanto sappiamo, poemi famosi di grande mole furono soltanto, in quel tempo, gli *Argonauti*, e, in 14 libri, la *Tebaide* di Antagora. Ma con Antagora (Wilamowitz, *Antigono*, 69), Arato, Callimaco e Teocrito erano in buone relazioni. Per Apollonio, la tradizione è concorde nell'affermare la polemica con Callimaco, e mal cercò di negarla F. Spiro (2). Come si fa, dunque, a dubitare che Callimaco non abbia proprio in mente il più illustre dei suoi nemici? (vedi del resto, contro Pasquali, Wilamowitz, *Neues v. Kall.*, in *Berliner Sitz.-Ber.*, 1914, 244 (3)).

Un accenno alla polemica contro Apollonio, benchè molto più velato, si trova anche nell'inno III. Apollonio, cominciando il suo poema, non si peritò d'invocare solennemente: *Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς* (I, 22), cioè, in altri termini, di chiamare le Muse « ministre » sue, del poeta. Un'arroganza simile, dovettero fargliela pagar molto cara i sottili Alessandrini, che pretendevano d'essere amati dalle Muse almeno quanto Apollonio. Teocrito s'era sempre contentato, per suo conto, di considerare i poeti « ministri delle Muse ». Questa espressione si trova in tutti e due i carmi del 274 (dunque, anteriori agli *Argonauti*): tanto nell'*Ierone* che nel *Tolomeo* (cfr. *Hier.*, 29: *Μουσάων ἱερὸς ὑποφήτας*, e *Tol.*, 115: *Μουσάων δ' ὑποφῆται ἀείδοντι Πτολεμαῖον*). Teocrito si mantiene, dunque, anche per questa invocazione alla Musa, fedele alla tradizione della lirica antica (4), per esempio, pindarica. Chi ha avuto la cattiva idea d'invertire il motivo antico, è stato Apollonio. Ed ecco che

(1) Bene spiega, invece il PASQUALI (op. cit., 85), perchè il poeta nomini il fiume assiro, cioè l'Eufrate, anzichè, come parrebbe più naturale, il Nilo: *Nilum sacrum amnem Alexandriam adlabentem exemplum ponere non licebat.*

(2) *Rend. Accad. Lincei*, 1893, 337 sgg.

(3) Se poi il WILAMOWITZ (*Hellenistische Dichtung*, II, 167) ha cambiato opinione, ha fatto male: egli si è troppo ostinato a voler sostenere una datazione impossibile dell'*Ecale*. Così, è obbligato a toglier valore ad ogni accenno alla polemica tra Apollonio e Callimaco; tanto varrebbe allora ch'egli facesse come lo Spiro: la negasse assolutamente.

(4) PERROTTA, *Studi di poesia ellenistica*, I, 21.

Digitized by Google

Teocrito ribatte, in un epillio (vale a dire, proprio nel *γένος* poetico, che i callimachei contrapponevano ad Apollonio):

πῶς γὰρ δὴ Διὸς υἱὸς ἀδηφάγον ἄνδρα καθεῖλεν ;
εἰπέ, θεά, σὺ γὰρ οἶσθα· ἐγὼ δ' ἑτέρων ὑποφήτης
φθέγξομαι ὡς ἐθέλεις σύ, καὶ ὅππως τοι φίλον αὐτῇ.

Che Teocrito riprenda e corregga Apollonio, è provato, se non altro, da quell'*ἑτέρων ὑποφήτης*: perchè il poeta direbbe: « ministro di altri », per dire ch'egli è ministro della sua Musa? Perchè il suo pensiero riposto è questo: « Io non ho la sfacciataggine di Apollonio che considera le Muse come le sue serve; sono io ministro loro ».

Callimaco risponde anche lui, per parte sua, ad Apollonio nell' inno III (v. 186):

εἰπέ, θεά, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἑτέροισιν ἀείσω,

ripetendo lo stesso pensiero di Teocrito, con una leggera variazione, com' è uso di poeti alessandrini. (Callimaco si rivolge non più alla Musa, ma ad Artemide, la dea ch'egli canta nell' inno III). Che Teocrito e Callimaco, *Arcades ambo*, criticassero proprio il proemio di Apollonio, è verosimile *a priori*: d'un poema, e soprattutto d'un poema lungo, solo i primi versi si può esser sicuri che tutti li abbiano in mente. Agli antichi, i primi versi d'ogni poema servivano sempre per citare il poema: canzonando un proemio, l'effetto doveva esser sicuro (1).

Il più strano è che Apollonio sembra aver capita la lezione, prendendola molto sul serio. Infatti, nel proemio del libro III (2), il poeta dice (v. 1):

Εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἔρατώ, παρὰ θ' ἵστασο καί μοι ἐνίσπες.

(1) Che Teocrito e Callimaco abbiano in mente il passo omerico *B*, 484 sgg., non fa apparir meno sicura, anzi conferma, la loro intenzione di correggere Apollonio. In fondo, quest' ultimo conosceva il passo omerico almeno quanto i suoi avversari.

(2) È opinione comune (vedi KNAACK, in *R. E.*, II, 129) che gli ultimi due libri degli *Argonauti* siano stati pubblicati a parte, dopo i primi due: lo dimostrerebbero l' uso più severo dello iato, conformemente alle regole della metrica callimachea, e i proemi speciali, posti in principio dei libri III e IV. Le prove addotte dimostrano, se mai, come del resto è naturale, soltanto questo: che i libri III e IV

Digitized by Google

E a principio del libro IV (vv. 1-2):

Αὐτὴ νῦν κάματόν γε, θεά, καὶ δήνεα κούρης
Κολχίδος ἔννεπε, Μοῦσα, Διὸς τέκος....

Ma più chiara di tutte è la ritrattazione di IV, 1379-80:

Μουσάων ὅδε μῦθος· ἐγὼ δ' ὑπακουὸς ἀείδω
Πιερίδων, καὶ τήνδε πανατρεκὲς ἔκλυον ὀμφήν.

Tra le Muse *ὑποφήτορες* di Apollonio e Apollonio *ὑπακουός* delle Muse, c'è netta opposizione.

In conclusione, l'inno III di Callimaco, l'idillio XXII di Teocrito e i primi due libri di Apollonio devono appartenere, all'incirca, agli stessi anni: a voler pensare altrimenti, le correzioni degli avversari ad Apollonio non avrebbero senso.

Ora, lasciando da parte per un momento questo sincronismo, sarà bene datare i due inni di Callimaco a parte, senza pregiudizi di sorta.

L'inno II di Callimaco si suol porre, dalla maggior parte dei critici, dopo il 246: essi si fondano sui vv. 64 e segg. del carme. Il poeta dice: « Febo indicò la mia città dai solchi profondi a Batto, e, in forma di corvo, guidò, propizio al colono, il popolo che entrava nella Libia; e giurò di dar le mura *ἡμετέροις βασιλεῦσιν*, ai nostri re ». Poichè si è inteso *ἡμετέροις βασιλεῦσιν* = ai Tolomei, considerando d'altra parte che Cirene fu riacquistata solo dopo la salita al trono dell'Evergete (247), fu datato l'inno dopo il 247 (1). Ma da parecchio tempo, messo da parte il simbolismo di pessimo gusto che si soleva attribuire proprio senza nessuna ragione a Callimaco, per cui gli dèi, che a volta a volta il poeta invoca, sarebbero, tutte le volte, i re d'Egitto

furono *scritti* dopo i primi due. Apollonio avrà fatto conoscere il suo poema a parte a parte, a mano a mano che lo componeva. L'inno III di Callimaco e l'idillio XXII di Teocrito sono anteriori al III e al IV libro degli *Argonauti*, ma posteriori al libro I. Non si può pensare che delle due edizioni la prima avesse due libri soli, la seconda tutti e quattro i libri.

(1) L'Evergete fu associato al trono dal padre nel novembre 247; diventò padrone assoluto del regno alla morte del padre, nel gennaio 245 (cfr. ERNST MEYER, *Untersuch. üb. d. Chronol. d. Ptolemaeer*, 68.

Digitized by Google

mascherati da dèi, si è capito che, senza snaturare la leggenda raccontata da Callimaco, non si può intendere « i nostri re » altrimenti che « i Battiadi ». Infatti, a v. 93, il poeta, terminando di parlar di Cirene, dice: « Nè Apollo conobbe mai un luogo più divino di quello, nè diede ad alcuna città tanti beni, quanti a Cirene, memori dell'antico ratto; nè, da parte loro, *i Battiadi* onorarono un altro dio più di Febo ». Lo strano è, poi, che i filologi, pur intendendo rettamente il v. 68, hanno continuato a datare l' inno dopo il 247, senza pensare che l' unico argomento saldo che avevano, veniva loro, ormai, a mancare. Oppure si fondano sopra un'osservazione dello Scoliasta? « Apollo », questi dice, « è l'Evergete *διὰ τὸ φιλόλογον εἶναι* ». Ma come si fa a dare importanza allo scoliasta, proprio quando inventa una sciocchezza grossa? Lo scoliasta non era proprio in condizioni di dirci nulla nè sulla cronologia dell' inno, nè su altro (1).

Invece, i vv. 44 e sgg., chi li interroghi bene, potranno dirci ancora qualcosa. Oserebbe Callimaco parlare di Cirene, e di Cirene indipendente, quando la città non era ancora in potere dei Tolomei? Bisogna pensare che parlare con tanta solennità dei « nostri re », per un poeta di Corte come Callimaco, sarebbe un'offesa grave per il sovrano, in un momento che Cirene, già possesso del *Σωτήρ*, era in mano a Magas, che aveva preso parte alla guerra di Celesiria e si faceva chiamare *βασιλεύς*. Ammettendo che un poeta di Corte volesse cantar le glorie di Cirene, non era punto necessario che cadesse in una così grossolana inopportunità. L' inno, dunque, fu scritto in un momento in cui la città era dei Tolomei, o poteva dirsi virtualmente dei Tolomei. Ora, Cirene fu effettivamente annessa dall'Evergete nel 247, con l'assunzione al trono; ma era già stata promessa da Magas al Filadelfo col fidanzamento di Berenice, figlia di Magas, con l' Evergete, figlio del Filadelfo. Giustino (26, 3, 2) è esplicito su questo punto: *per idem tempus rex Cyrenarum Magas decedit, qui ante infirmitatem Berenicam unicam filiam, ad finienda cum Ptolemaeo fratre certamina, filio eius desponderat.* Cirene fu, certo, la dote destinata a suggellare un patto di famiglia. La morte di Magas è fissata dalla quasi totalità dei critici nel 259-

(1) Intendo bene il v. 68, ma credo allo scoliasta C. Cessi (*Studi ital. di Filol. class.*, 1899, 368 sgg.).

Digitized by Google

258 (1): il riavvicinamento col suo fratellastro dev'essere anteriore di qualche anno. Che Berenice fosse promessa fanciullina

(1) Il BELOCH (*Griech. Gesch.*, III[1], 2, 133) vuole fissare nel 250 la morte di Magas. Ma le sue ragioni non sono convincenti, per cambiare la data offertaci dalla tradizione. Notizia sicura è che Magas ha regnato cinquant'anni (Agatarchide, in Ateneo, XII, 550 *b*); di più, Porfirio, in Eusebio, I, 237, pone la morte di Demetrio il Bello, il pretendente di Berenice, che l'ambiziosa Apame, subito dopo la morte di Magas, cercò di sostituire all' Evergete, nel 259-58. Dunque, la morte di Magas è del 259-58. Inoltre, la datazione è confermata da *Δημήτριος* in Suida, che dice che il *Σωτήρ* conquistò Cirene dopo la morte di Ofella (309). Il calcolo dei cinquant'anni torna: Magas governò Cirene dal 308 al 259-58. Non basta PAUSANIA, I, 6, 8, che racconta la sottomissione di Cirene dopo la battaglia di Ipso (estate 301, cfr. BELOCH, op cit., III[1], 2, 197; BOUCHÉ-LECLERCQ, *Hist. des Lagides*, I, 82), e dice che Magas impiegò cinque anni, per dar ragione al Beloch. Nè fa bene il BELOCH a osservare che, se Magas avesse domata una rivolta dopo la morte di Ofella (309), egli sarebbe dovuto essere in Cirenaica già nel 313. La rivolta del 313 — qui ha ragione il BELOCH — non ha nulla che fare con quella domata da Magas: nel 313, Tolomeo *Σωτήρ* rimise ben presto l'ordine per mezzo dello stratego Agide (DIODORO, 19, 79); mentre la rivolta domata da Magas durò, secondo Pausania, cinque anni. La verità è che bisogna intender Pausania con una certa larghezza. Pausania, parlando delle imprese del *Σωτήρ* dopo la battaglia di Ipso, dice: « Morto Antigono, Tolomeo prese di nuovo la Siria e Cipro, e respinse Pirro nella Tesprotide. *Κυρήνης δὲ ἀποστάσης, Μάγας ἔτει πέμπτῳ μετὰ τὴν ἀπόστασιν εἶλε Κυρήνην* ». Pausania dice « cinque anni dopo la rivolta », mentre, se avesse voluto intendere « cinque anni dopo la morte di Antigono », bastava che dicesse *ἔτει πέμπτῳ* soltanto. La rivolta di Cirene, che non è certo conseguenza della morte di Antigono (cioè del nemico sconfitto di Tolomeo), dev'essere avvenuta prima. Del resto, si sa l'abitudine di Pausania di raccontar molti fatti insieme, restringendo *multum in parvo*. Questa volta, è fin troppo preciso. Cirene sarà stata presa da Magas nel 301, l'anno stesso di Ipso; aggiungendo i cinque anni di ribellione, si risale al 306: Magas sarà stato inviato a Cirene dopo la morte di Ofella, a rimetter l'ordine; la morte di Ofella deve avere aumentati, non diminuiti, i torbidi. S' intende da sè, poi, che i cinquant'anni di « regno » son calcolati, con larghezza, dal 308: essi comprenderanno tutto il tempo che Magas fu a Cirene. In realtà, egli non fu *βασιλεύς* che durante la guerra di Celesiria, quando mosse guerra al suo fratellastro.

Ho confutato l'argomento più importante del BELOCH: gli altri, si legge tra le righe, li giudica egli stesso di poca efficacia. Così, non vuol dir nulla che CATULLO (66, 11-12), traducendo Callimaco, dica,

Digitized by Google

(del resto, il matrimonio di Magas con Apame è del 275; cfr. Beloch, op. cit., III[1], 2, 133), è molto verosimile: è sempre usato dell' Evergete: *novo auctus hymenaeo vastatum finis iverat Assyrios*: l' Evergete sposò, si capisce, nel 247, poco prima della campagna di Siria; ma la promessa di nozze è molto anteriore. Senza dire che l'epiteto di Callimaco *parva virgo*, che CATULLO (66, 25), ossia Callimaco, dà a Berenice, alludendo all'età in cui essa fece uccidere Demetrio il Bello, ch'era diventato il drudo di sua madre, è molto più appropriato, se si riferisce a un fatto avvenuto nel 259-58, anzichè nel 249-48: è meglio detto di una ragazza che avrà avuto quindici anni (il matrimonio di Apame e Magas è del 275), anzichè di una donna di venticinque. Gli altri argomenti del BELOCH, è inutile discuterli: li aveva confutati, prima che il BELOCH pensasse a farli suoi, il VAHLEN (*S. B. Berl. Akad.*, 1888, 1381 sgg.), perchè sono vecchi argomenti del GERCKE (*Rhein. Mus.*, 42, 262 sgg.), che il BELOCH ripiglia per conto suo.

Inoltre, Giustino dice: «*per idem tempus*»: l' *idem tempus* si riferisce alla guerra cremonidea, e più propriamente all' invasione della Macedonia da parte di Alessandro, re d' Epiro, alla sconfitta di Antigono Gonata, e al successivo recupero del regno per merito di un Demetrio, *figlio* di Antigono. La guerra cremonidea comincia nel 266-65 e finisce nel 263-62 (BELOCH, op. cit., III[1], 2, 424): gli avvenimenti di cui parla Giustino dovrebbero essere del 263. Giustino si accorda con le altre fonti. Ma il BELOCH vuole spostare tutti questi fatti e farli scendere fino al 255, per l' unica ragione che Demetrio, nato dal matrimonio di Antigono Gonata con Fila (277), avrebbe avuto, nel 263, solo tredici anni. Si avvede il BELOCH stesso della debolezza del suo ragionamento; ammette che, nell'età ellenistica, non sono senza precedenti i casi di ragazzi a capo di un esercito: i generali avranno fatto tutto per loro. Giustino stesso dice: *puer admodum*. Inoltre, come si fa ad esser sicuri che Demetrio sia proprio il figlio di Antigono, e non Demetrio il Bello, fratellastro di lui, che nel 263 avrà avuto una trentina d'anni? (BOUCHÉ-LECLERCQ, op. cit., I, 192, nota). È una vecchia congettura del NIEBUHR che merita d'esser presa in considerazione. Agli scambi di nomi, in Giustino, siamo abituati: proprio nella stessa pagina, egli chiama due volte Arsinoe la moglie di Magas, che invece è Apame. Ma non s'accorge il BELOCH, intanto, di avere spostati, per certo ragioni, gli avvenimenti di Macedonia verso il 255, e, per altre ragioni, gli avvenimenti di Cirene verso il 250? Eppure, il testo di Giustino era esplicito, e c'era accordo fra tre fonti: Giustino, Eusebio, Agatarchide. Ora, non credo che si possa rinunciare all'accordo di tre fonti in cronologia ellenistica, per l'*ἀπορία* d'un critico moderno, anche quando questo abbia la dottrina e l'acume del BELOCH.

Digitized by Google

così nei matrimoni politici. Che ella abbia aspettato a sposare fino al 247, quando l' Evergete salì al trono, anche se non si voglia ricorrere alla congettura del Mahaffy, che, cioè, il matrimonio del principe presupponesse l'esercizio effettivo della regalità, si spiega benissimo: l'Evergete non poteva, a meno che non volesse ferire profondamente il sentimento nazionale dei Cirenaici, esser re di Cirene (come sarebbe avvenuto, sposando Berenice), senza esser prima re di Egitto. Allo stesso Evergete non sarebbe convenuto diventare una specie di principe consorte. D'altra parte, certo ai Cirenaici non sarebbe piaciuto di diventar sudditi d' uno straniero che non era ancora neppure re nel proprio paese. Tanto è vero che Berenice, aspettando, si fece chiamare *βασίλισσα* nelle monete di Cirene.

In conclusione, *post quem* dell' inno è da ritenersi, all' incirca, il 262, quando Magas promise Cirene ai Tolomei con un patto di famiglia. D'altra parte, che Callimaco scrivesse l' inno dopo i moti del nazionalismo cirenaico fomentati da Apame, culminanti nella morte di Demetrio (259-58), è assurdo. Non poteva essere nè tanto cortigiano da buttare a mare i suoi concittadini, nè così cattivo uomo di Corte da parlare della città ribelle in un inno, in cui i principi suoi benefattori dovevano essere esaltati. Con tutta probabilità, vi fu anche un tempo che Cirene fu indipendente: a un certo punto, infatti, dopo il 251, furono chiamati due filosofi, Ecdelo e Demofane, « che conservarono ai Cirenei la libertà » (Polibio, 10, 22, 3). Callimaco scrive evidentemente prima della morte di Magas, quando un matrimonio ben combinato faceva sperare ai Tolomei una sovranità tranquilla. L' inno fu scritto tra il 263 e il 259.

Per stabilire la cronologia dell' inno III, va posto da parte ogni simbolismo: Artemide non è nè Berenice, come vuole l' Ehrlich (1), nè Arsinoe Filadelfo, come vorrebbe il Rostagni (*Poeti alessandrini*, 298). Indizio sicuro è, invece, l'esaltazione di Efeso, che costituisce la parte finale del carme: essa non si spiega, se non datando l' inno in un periodo in cui la città appartenne ai Tolomei. Non oserebbe Callimaco, mentre la città fosse in mano ai Seleucidi, nemici naturali dei suoi re, esaltarne

(1) *De Callimachi hymnis quaest. chronol.*, in *Bresl. Phil. Abh.*, VII, 1895, 49 sgg.

Digitized by Google

il vastissimo tempio nei vv. 249-250: « l'Aurora non ne vedrà mai uno più divino, nè più ricco: ὄϝα κεν Πυθῶνα παρέλθοι ». Anche le parole significative che chiudono il ricordo della sconfitta di Ligdami che, con i suoi Cimmeri, tentò di depredare il tempio, Ἐφέσου γὰρ ἀεὶ τεὰ τόξα πρόκειται (v. 248), devono riferirsi non tanto al passato, quanto al futuro: le saette della dea difenderanno il possesso tolemaico. Il Filadelfo tenne la città tra il 261 e il 258 (Beloch, op. cit., III[1], 2, 131, 271); del 262-60 sono, infatti, le lettere del Filadelfo ai Milesi e dei Milesi al Filadelfo, pubblicate dal Rehm (cfr. Wilamowitz, *G. G. A.*, 1914, 84 e De Sanctis, *Atti della R. Accademia delle Sc. di Torino*, 1914, 1220). I tentativi del Rostagni (op. cit., 358), per dimostrare un anteriore possesso tolemaico della Ionia, acquistato durante la guerra di Celesiria, non convincono affatto (1).

L'inno callimacheo sarà certo, in ogni caso, anteriore all'orribile tragedia di Efeso: un Tolomeo figlio o figliastro del Filadelfo, messo a Efeso come governatore dal padre, fu ucciso dai mercenari traci nell'Artemisio insieme con l'etera Εἰρήνη sua amante (Ateneo, 13, 593 *b*; Trogo, *Prol.*, 26; Appiano, *Syr.*, 65). Questo avvenimento è forse del 259-258, e certo deve connettersi con la seconda guerra di Siria (259-252 circa). Certo, con la pace seguita alla seconda guerra di Siria il Filadelfo dovette abbandonare ogni pretesa sulle città di quella zona, che praticamente aveva già perdute (Bouché-Leclercq, *Hist. des Séleuc.*, I, 89): già il figlio del Filadelfo s'era ribellato al padre, per conto proprio, d'accordo con Timarco signore di Mileto (Trogo, *Prol.*, 26: *ut in Asia filius Ptolemaei regis socio Timarcho desciverit a patre*). Dopo la tragedia dell'Artemisio, Efeso prese parte contro Filadelfo per Antioco II, che i Greci di Mileto avevano soprannominato nientemeno ὁ θεός per la sua vittoria su Timarco (2).

(1) Vedi, contro le affermazioni del Rostagni, Corradi, in *Riv. di fil. class.*, 1920, 70. Non esiste proprio nessuna prova che Efeso e Mileto fossero possessi tolemaici prima del 262: l'iscrizione di Adulis non nomina la Ionia.

(2) La data della morte di Tolomeo *vióς* in Efeso si deduce dalla successione degli avvenimenti in Trogo Pompeo, *Prol.*, 26: *Ut in*

Digitized by Google

L'inno III di Callimaco è anteriore a tutti questi avvenimenti. È vero che Efeso fu, poi, riacquistata al principio del regno dell'Evergete, e tenuta per circa mezzo secolo. Di modo che, *a priori*, potrebbe l'inno III essere stato composto anche dopo il 246. Mà tutto porta a credere che l'inno II, che abbiamo datato dal 260-59, sia veramente l'ultimo della raccolta. La fine dell'inno II, così staccata dal resto del carme, si capisce benissimo, se si considera come un sigillo posto da

Syria rex Antiochus cognomine Soter altero filio occiso, altero rege nuncupato Antiocho, decesserit. Ut in Asia filius Ptolemaei regis socio Timarcho desciverit a patre. Ut frater Antigoni Demetrius occupato Cyrenis regno interiit.

La morte di Tolomeo in Efeso è raccontata, dunque, tra un avvenimento del 261 (morte di Antioco *Σωτήρ*) e un avvenimento del 259-258 (morte di Demetrio il Bello).

La datazione del 259-258 per la ribellione e la morte di Tolomeo *υἱός* è, poi, confermata dal fatto che proprio nell'anno 258 sparisce dai documenti il nome di un *Πτολεμαῖος* figlio del Filadelfo, associato col padre fin dall'anno 19 (=265). L'identificazione dell'associato degli anni 265-258, col ribelle d'Efeso pare necessaria.

Chi sia questo personaggio, è un'altra questione: i critici hanno sostenute tutte le tesi possibili e hanno tentate tutte le combinazioni. Identificando il ribelle d'Efeso con l'associato del 265-258, escludo assolutamente che quest'ultimo possa essere stato l'Evergete: non si riuscirebbe, del resto, in questo caso, a spiegare in nessun modo l'interruzione della reggenza avvenuta tra il maggio e il novembre del 258.

L'Evergete, nel 258, non era affatto caduto in disgrazia, se proprio allora era fidanzato con Berenice in base al patto di famiglia tra Magas e Tolomeo Filadelfo, che doveva aggiungere Cirene all'Egitto. D'altra parte, la spiegazione del MAHAFFY (*Revenue Laws*, XXIII), accettata dal BOUCHÉ-LECLERCQ, che l'Evergete, nel diventare fidanzato di Berenice e successore al trono di Cirene, avrebbe rinunziato all'associazione al trono d'Egitto per non urtare l'ombroso nazionalismo dei Cirenaici, è troppo inverosimile per esser presa in considerazione.

L'unica ipotesi davvero accettabile è quella sostenuta dal BELOCH (op. cit., III[1], 2, 131), e recentemente dallo STERN (*Hermes*, 1915, 427 sgg.): Tolomeo *υἱός*, reggente dal 265 al 258, identificato col governatore e ribelle di Efeso, sarebbe il figlio di Lisimaco e di Arsinoe II, adottato dal Filadelfo. Che il Filadelfo diseredasse il proprio figlio legittimo, il futuro Evergete, in favore del figliastro, non deve far maraviglia, se si pensa all'influsso demoniaco, come lo chiamano gli storici, che Arsinoe II dovette avere sul fratello. Dell'abilità di Arsinoe bisogna tenere il massimo conto: col suo primo marito, Li-

Digitized by Google

Callimaco non all' inno II soltanto, ma a tutti gl'inni. Callimaco si sente un poeta al colmo della fortuna e della fama: il *Φθόνος* dei suoi nemici non può nulla contro di lui. Egli è un'ape che reca acqua a Demetra, non da ogni parte, ma il fior fiore, una piccola stilla, che zampilla pura e incorrotta da una sacra fonte. Il poeta finisce, invocando il suo dio e mandando in *malam rem* il *Μῶμος*, come il *Φθόνος*:

χαῖρε ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος ἴν' ὁ Φθόνος ἔνθα νέοιτο.

simaco, essa aveva fatto lo stesso. Aveva, infatti, con le sue calunnie fatto condannare a morte Agatocle, che Lisimaco aveva avuto dalla prima moglie Nicea, evidentemente per favorire la successione al trono del figlio ch'essa stessa aveva avuto da Lisimaco: se qualche storico si ricorda di Fedra e Ippolito e vuol dare al fatto colorito di dramma erotico, è affar suo. Ad ogni modo, rovinare Agatocle non era certo impresa troppo facile: era un uomo di circa quarant'anni, che aveva comandato parecchi eserciti e aiutato continuamente suo padre nelle guerre. Che maraviglia, se Arsinoe ritenta, con Tolomeo Filadelfo, il giuoco che le è riuscito soltanto a metà con Lisimaco? Dopo la morte in battaglia di Lisimaco e il tradimento di Tolomeo Ceraunо, nè essa nè l'unico suo figlio superstite avevano più regno. Divenuta regina d'Egitto, è naturale ch'essa cercasse d'assicurare al proprio figlio la successione.

Una sola obiezione si potrebbe muovere a quest' ipotesi: come mai l'adozione, e, di conseguenza, l'associazione al trono, non avvennero quando Arsinoe era viva, e, dunque, potente (cioè fino al luglio 269), ma dopo la morte di lei? Ma si deve tener presente:

1) che Arsinoe II (morta a non più di 45 anni nel 269) dovette pensare fino all'ultimo di poter aver figliuoli dal Filadelfo; e in questo caso, essa non avrebbe avuto nessuna ragione di favorire il figlio avuto da Lisimaco;

2) che Arsinoe era così avida di potere che gli doveva già parer troppo grave dividerlo col Filadelfo: era troppo intelligente per mettere subito a parte del regno un terzo, fosse pure suo figlio. Evidentemente, in vita, si dovè contentare che il figlio di Lisimaco fosse adottato. Se poi nel 265, il Filadelfo si associò l'erede al trono, questo fatto dev'essere forse spiegato con la guerra cremonidea.

Obiettare, come fa il De Groot (*Rh. Mus.*, 1918, 449) che l'Evergete fu sempre trattato bene alla Corte, e istruito da Apollonio Rodio, il capo delle biblioteca reale, non giova. Se l'Evergete fu scolaro di Apollonio, questo non vuol dire che dovesse essere necessariamente il principe ereditario. Il figlio di Lisimaco non fu scolaro di Apollonio, solo perchè verso il 270 aveva certo più di venticinque anni, e non aveva, dunque, più nulla da imparare.

Digitized by Google

Nell' inno III, il poeta riprendeva Apollonio, correggendolo ; nell' inno II, è ben lieto che l' invidia di lui non sia riuscita a nuocergli affatto. Apollo ha calpestato il *Φθόνος* e ha rivendicato, con la sua bocca divina, i princìpi artistici callimachei.

Si noti, inoltre, che l' unica poesia che si sappia scritta da Callimaco sotto l' Evergete è la *Chioma di Berenice* (che è del 246-245, quando è cominciata la terza guerra di Siria). Ma la *Chioma di Berenice* è componimento d'occasione, imposto al poeta dai suoi doveri di poeta di Corte. Evidentemente Callimaco aveva già lasciato da tempo i carmi per i *πίνακες*. Tutta la sua attività poetica si svolge nel ventennio 280-260.

Se l' inno II è, dunque, del 263-259, l' inno III sarà anteriore. Ma, poichè l' inno III dev'essere del 261-258, quando Efeso era sotto il dominio del Filadelfo, non si sbaglierà molto datando l' inno III nel 260, e l' inno II nel 259.

2. — **Teocrito.**

Le poesie di Teocrito, che si riferiscono alla polemica contro Apollonio, sono l'*Ilas*, i *Dioscuri*, le *Talisie*. Degli accenni ad Apollonio nell'*Ilas*, ho già parlato (1). Nelle *Talisie*, sono significativi i vv. 45 e sgg.: « Ho in grande odio l'artefice che cerca di costruire una casa alta come la cima dell'Oromedonte, e gli uccelli delle Muse, che, gracchiando a gara con l'aedo di Chio, si sforzano in vane fatiche ». L'accenno delle *Talisie* va messo a riscontro con quello dei *Dioscuri*, in cui il poeta rivendica a sè la gloria di Omerida (214 e segg.) : « Salute, o figli di Leda. A voi dette fama l'aedo di Chio, cantando la città di Priamo e le navi degli Achei e le battaglie iliache e Achille baluardo della mischia. A voi anch' io reco i dolci doni delle Muse, quali esse mi offrono e quali comporta la mia casa ». Dal confronto balza fuori il contrasto fra Apollonio e Teocrito : l' uno cerca di emulare Omero, l'altro si contenta di offrire quello che può, *μειλίγματα Μουσέων*. Che le parole delle *Talisie* non siano poste in bocca a Teocrito-Simichidas, ma a Licidas, non importa : è evidente che il nostro poeta è d'accordo col suo personaggio. È curioso

(1) Vedi p. 85 sgg.

Digitized by Google

l' ultrarazionalismo di chi vorrebbe considerare i personaggi a sè, indipendentemente da chi li ha creati, come se Teocrito stendesse un resoconto stenografico di una conversazione di amici. Il poeta ha avuto più piacere di farsi dar ragione da un suo amico (i contemporanei avran saputo chi era Licida e avran gustato la scelta; noi non ne sappiamo nulla) (1), anzichè darsi ragione da sè.

Chi metta a confronto l' *Ilas*, i *Dioscuri* e le *Talisie*, se non si è già costruito *a priori* un sistema cronologico, deve dire: tutte e tre le poesie appartengono allo stesso tempo. L' *Ilas* e i *Dioscuri* polemizzano con la fine del I libro e il principio del II libro di Apollonio: forse, questi non aveva ancora divulgato gli ultimi due libri del poema. Una polemica in cui si oppone frase a frase, verso a verso, non si capisce, se non a pochissima distanza dall'opera, con la quale si vuol polemizzare. D'altra parte, l' *Ilas* e i *Dioscuri* si toccano da vicino; saranno stati composti lo stesso anno. Le *Talisie* si riattaccano, come si è visto, ai *Dioscuri*. Tutti e tre i carmi attestano la stessa perfezione formale dello stile e del metro, tanto che il Wilamowitz, del tutto indipendentemente dal mio ragionamento, li attribuisce all'età avanzata di Teocrito (*Bucolici*, 157 e 164). Per le *Talisie*, vi è un indizio cronologico molto discusso, datoci dallo scoliasta (*Argum.* VII): *ἐπιδημήσας γὰρ τῇ νήσῳ ὁ Θεόκριτος, ὅτε πρὸς Πτολεμαῖον εἰς Ἀλεξάνδρειαν ἀπῄει, φίλος κατέστη Φρασιδάμῳ καὶ Ἀντιγένει.* Questa è, naturalmente (Wilamowitz, *Textgesch. d. Griech. Buk.*, 151) una combinazione dello scoliasta: il quale sapeva che Teocrito era stato a Cos; sapeva, d'altra parte, che era andato ad Alessandria, alla Corte del Filadelfo: e identificò i due viaggi.

La fermata a Cos nel 274 non si può nè affermare, nè negare: se si ammette, come mi par necessario, col Wilamowitz (*Bucolici*, 164), che la *Conocchia* sia del 274, e che, quindi,

(1) Cfr., per questo, WILAMOWITZ, *Textgesch. d. Griech. Buk.*, 162. L' identificazione di Licida con Leonida è stata sostenuta recentemente, se pure con molta cautela, dal BIGNONE (*Le «Talisie» di Teocrito e la scuola poetica di Cos*, in *Atene e Roma*, 1925, 161 sgg.). Il BIGNONE è un critico dal quale mi dispiace dissentire; ma la sua identificazione non par possibile.

Digitized by Google

Teocrito sia stato ospite, in quell'anno, di Nicia a Mileto, la fermata a Cos diventa possibile. Ma quello che si deve ritener come sicuro è che non allora Teocrito compose le *Talisie* (1). Questa poesia suppone rapporti di cordialità e di amicizia non di piccola data con l'ambiente di Cos: attesta un lungo soggiorno del poeta, non una breve fermata. E la sosta sarà stata breve, se è giusta la datazione dell'*Ierone* e del *Tolomeo*, che ho dimostrata altrove (2).

L'*Ierone* è della fine del 275, o del principio del 274; il *Tolomeo* è del principio del 274 (non del 273-72, come vorrebbe il Wilamowitz); certo è stato scritto prima della ribellione di Magas (primavera 274). Per una lunga sosta a Cos, se si tien conto dell'ospitalità goduta presso Nicia a Mileto, non c'è posto (3). Certissimo è, poi, che le *Φαρμακεύτριαι*, sicuramente composte a Cos (basta a provarlo *Δέλφις ὁ Μύνδιος* di v. 29 e il *δρομεύς* Filino di v. 115, oltre agli altri indizi minori notati dai critici), non sono di quel tempo; Filino di Cos vinse a Olimpia nel 264 e nel 260. Termine *post quem* è certamente il 264: Filino è citato come il corridore più valente di tutti, sicchè doveva essere già famoso per i suoi trionfi (4). Se, dunque, le *Φαρμακεύτριαι* attestano un soggiorno a Cos verso il 264-260, allo stesso periodo apparterranno le *Talisie*. E dello stesso tempo sono certo l'*Ilas* e i *Dioscuri*. Questi due ultimi carmi saranno stati scritti non a Cos, ma ad Alessandria, nel momento più caldo della disputa letteraria. Non che a Cos Teocrito non abbia potuto leggere Apollonio: ma il modo come la polemica

(1) Poichè la fama di Simichidas-Teocrito è già arrivata al trono di Zeus-Tolomeo (*Talisie*, 93), il carme non può assolutamente essere anteriore al soggiorno di Teocrito alla Corte del Filadelfo.

(2) Vedi i miei *Studi di cronologia teocritea*.

(3) Chi volesse negare del tutto il viaggio a Cos in quell'anno, potrebbe trovare un argomento nel fatto che Teocrito, nell'*Encomio di Tolomeo*, sembra non conoscere l'isola. Si noti che Cos è celebrata come la patria di Tolomeo, non altrimenti che Delo, patria di Apollo; e sembra impossible che il poeta, venendo proprio da Cos, non trovi neppure un aggettivo per l'isola.

(4) Beloch, (op. cit., III^1, 2, 491) pensa il contrario, ma ha il torto di prendere sul serio la vanteria di Delfis, che è vanteria d'innamorato.

Digitized by Google

è condotta e i riscontri non solo con Apollonio, ma con Callimaco, provano che Teocrito combattè a gomito a gomito con quest' ultimo. Tutti e due insieme, non uno solo alla volta, davano addosso allo spregiato poeta; e gli rimproveravano le stesse cose. L'Omerida chiamava le Muse sue *ὑποφήτορες*, e i poeti rispondevano: « siamo noi gli *ὑποφῆται* di loro ». E parevano dir, tra le righe, all'avversario: « non ti vergogni? ». Teocrito opponeva al gracchiare vano del nemico, modestamente, *μειλίγματα Μουσέων*; Callimaco, ai *λύματα* dell' Eufrate torbido, la goccia di acqua purissima, tolta dalla fonte sacra, per farne dono a Demetra. Chi può negare queste rispondenze? L'*Ilas* sta, di fronte ad Apollonio, nella stessa posizione dell' inno III di Callimaco; i *Dioscuri*, dell' inno II. Quando Teocrito e Callimaco scrivono la seconda volta, si vede che l'avversario ha già risposto; si capisce bene che è questa, ormai, una controreplica: le questioni particolari si perdono di vista; il disprezzo per il falso Omerida è più forte.

Tutto questo mal s' intende, fuori dell'ambiente di Alessandria. L' *Ilas*, io credo, fu il primo epillio di Teocrito; l'avversario avrà replicato: « Ma questo non è epos; non vi è nulla di Omero in tutto questo ». Teocrito risponde con la chiusa personale dei *Dioscuri*: « Questo può dar la mia casa, e questo so offrire ai lettori. Non è per me — e figuratevi, poi, per Apollonio! — imitare Omero ». Più tardi, a Cos (1), scrivendo le *Talisie*, ripensa la lotta sostenuta e non può fare a meno di prendere in giro Apollonio: « Odio chi vuol fare una casa alta come l'Oromedonte; odio i corvi che gracchiano a gara con l'aedo di Chio ». Anche *Χῖον ἀοιδόν*, in fine del v. 46, ricorda *Χῖος ἀοιδός* dei *Dioscuri*, alla fine del v. 218: Teocrito cita sè stesso. Le parole, nelle *Talisie*, sono grosse, ma il tono è leggero; Licida dice: *μέγ' ἀπέχθεται*, ma con lo scherzo sul labbro. Il poeta mutevole e gaio, veramente alessandrino, non si è punto inacidito nelle polemiche letterarie, e scrive un capolavoro, le *Talisie*, e schernisce Apollonio, il poeta noioso, ch'egli non ha

(1) Che le *Talisie* siano state scritte a Cos, ammetterà ognuno che abbia senso psicologico per poesia autobiografica. Questo carme, tutto occasionale, non si riesce a immaginare scritto a distanza di tempo e di luogo dall'ambiente che lo ha ispirato.

Digitized by Google

mai odiato sul serio, contro il quale ha sostenuta una battaglia disinteressata, nel nome dell'arte e della poesia.

Il confronto con la cronologia degl' inni di Callimaco farà scendere verso il 260 la datazione delle *Talisie*, e, quindi delle *Φαρμακεύτριαι*; poco avanti il 260 andranno datati l'*Ilas* e i *Dioscuri*. Posteriore è forse l'*Ἡρακλίσκος*: nessun accenno vi è più a contese letterarie. L'epillio teocriteo, nato nelle vicende di una polemica, è divenuto fine a sè stesso: il poeta finisce per lavorare solo per l'arte. È quanto cercherò di dimostrare che è avvenuto per l'*Ecale* di Callimaco: i poeti veri fanno sempre così, e, proprio quando sembrano piegarsi di più a contingenze extraartistiche, proprio allora ci danno la sorpresa di vederli maggiormente astratti nell'assoluto ideale dell'arte loro. In realtà, nessun indizio sicuro abbiamo, per datare l'*Ἡρακλίσκος*; ma, indipendentemente dal mio ragionamento, ognuno che abbia senso d'arte, deve assegnare quest'epillio all'età avanzata del poeta. Mi è grato citare le parole del Wilamowitz (*Bucolici*, 164): « *numeri perfectissimi aetatem extremam ostendunt* ».

È questa una gradita conferma delle mie datazioni; ad ogni modo, si pensi quel si vuole dell'*Ἡρακλίσκος*, io credo non si possano aver dubbi per gli altri carmi.

3. — **Apollonio.**

Cerchiamo, ora, di fissare qualche punto fermo nell' incertissima cronologia di Apollonio. La vita di questo poeta è stata sempre una *crux interpretum* delle più penose. Soltanto recentemente, un papiro d'Ossirinco (n. 1241) del II secolo, pubblicato nel 1914 dal Grenfell (*Part X*, p. 99 e sgg.), ci ha offerto un dato preciso: Apollonio è compreso nella lista dei regi bibliotecari di Alessandria. Così ha trovato conferma una tradizione, a cui tutti negavano fede. Apollonio è detto *γνώριμος* di Callimaco e *διδάσκαλος τοῦ τρίτου βασιλέως*, perchè certamente in *τρίτου* va corretto il *πρώτου* del papiro. Poichè era consueto che il bibliotecario fosse maestro del figlio del re (Zenodoto fu maestro del Filadelfo; Eratostene del Filo-

Digitized by Google

patore), non va messa in dubbio la notizia che Apollonio sia stato il maestro dell' Evergete; anzi, può darci un punto di riferimento per tutta la cronologia di Apollonio. L' Evergete nacque certamente prima del 280. Il matrimonio del Filadelfo con Arsinoe I, non si può datarlo con precisione, perchè non si conosce neppure la data precisa del matrimonio con Arsinoe II (278-274); con tutta probabilità, il Filadelfo avrà sposato nel 282, non appena salito al trono, o già nel 284 (Bouché-Leclercq, *Hist. d. Lagides*, 100; Beloch, *Griech. Gesch.*, III[1], 2, 130), quando fu associato al regno dal padre. Il vecchio re che fece torto agli altri figli, per favorire il Filadelfo — e l' ingiustizia non fu fatta senza opposizioni — avrà pensato bene a regolare ogni cosa al tempo dell'associazione, che fu, secondo alcuni, un'abdicazione. È probabile che l' Evergete, primo dei tre figli, fosse già nato nel 283-81: di modo che l'insegnamento di Apollonio deve cadere poco oltre il 270, e si può fissare intorno al 270 l' inizio del suo bibliotecariato. Ha torto il Rostagni (*Atti dell'Accademia di Torino*, 1914, 280) di voler scendere fino al 260: nel 260, l' Evergete non aveva proprio più nulla da imparare; era già fidanzato di Berenice, e si preparava a regnare.

Che Apollonio dovesse essere già bibliotecario nel 270, è confermato da quel che sappiamo di Zenodoto. I critici, di solito, prima della scoperta del papiro, volendo, da una parte, negare il bibliotecariato di Callimaco, e conoscendo, dall'altra, per mezzo di Suida, la cronologia di Eratostene (vedi Cessi, *Studi callimachei*, in *Studi di Fil. class.*, 1899, 312), protraevano la vita di Zenodoto fino al 240-35, per potergli far succedere Eratostene. In realtà, Zenodoto, che fu maestro del Filadelfo (nato nel 308, secondo il *Marmor Parium*), sarà stato bibliotecario certo prima del 290. Questo si accorda con Suida: *ἐπὶ Πτολεμαίου γεγονὼς τοῦ πρώτου.... καὶ τοὺς παῖδας Πτολεμαίου ἐπαίδευσεν* (1). Anzi, se avrà educato «i figli» del *Σωτήρ* — si

(1) I critici volevano interpretare, per il solo Zenodoto, come «nacque» quel *γέγονε*, che interpretano sempre, in Suida, per «fiorì», e intendevano *τοὺς παῖδας Πτολεμαίου* «figli del Filadelfo», anzichè del *Σωτήρ*, facendo violenza al testo. Ora, il papiro ha fatto giustizia di questi errori.

Digitized by Google

noti che il Filadelfo era il minore di tutti, — sarà stato bibliotecario anche prima. Di Zenodoto non abbiamo più tracce dopo il 280: la *διόρθωσις* omerica era già compiuta e nota intorno al 275, se in quel tempo avvenne, alla Corte di Antigono Gonata, il noto dialogo tra il poeta Arato e Timone di Fliunte, raccontato da Diogene Laerzio, che lo attinse da Antigono Caristio (Wilamowitz, *Antigonos*, 43).

Una volta che la cronologia di Apollonio si accorda perfettamente con l'ipotesi del suo bibliotecariato intorno al 270, si può dedurne quasi con certezza che nel 270 Zenodoto era già morto. Ciò sembra contraddire alla notizia di Suida che Aristofane di Bisanzio fu *μαθητὴς Καλλιμάχου καὶ Ζηνοδότου, ἀλλὰ τοῦ μὲν νέος, τοῦ δὲ παῖς ἤκουσε*; ma chi giudica senza preconcetti, deve dire subito: ecco una notizia tendenziosa. Suida tenta una combinazione; ha coscienza egli stesso di dover superare una difficoltà cronologica invincibile, e se la cava con la trovata del *νέος* e del *παῖς*. La combinazione fu fatta per spiegare la *διαδοχή* dei tre grandi critici omerici (Beloch, op. cit., III[1], 2, 503). Ha torto Wilamowitz (*Neue Jahrbüch. f. d. Kl. Alt.*, 1914, 246) di prenderla sul serio (1).

Ponendo, com'è necessario, il bibliotecariato di Apollonio intorno al 270, sfuma tutta la ricostruzione che ha tentato di fare il Rostagni (*Atti della R. Accad. di Torino*, 1914, 251 e sgg.). Il Rostagni, supponendo Apollonio bibliotecario verso il 260, vuol dar peso alla variante recata da una delle *Vite* di Apollonio: che il poeta, dopo la sua cacciata, avvenuta in seguito alla pubblicazione degli *Argonauti*, sarebbe tornato in Alessandria, avrebbe ottenuti grandi onori col suo poema, e sarebbe stato sepolto vicino a Callimaco. Il Rostagni vorrebbe fissare intorno al 270 la pubblicazione degli *Argonauti*; intorno al 260, il richiamo da Rodi e il bibliotecariato: Apollonio sarebbe morto, vecchio e carico di onori, in Alessandria, in piena

(1) Il Wilamowitz, che pone anche lui verso il 270 il bibliotecariato di Apollonio Rodio, suppone che Zenodoto, vecchio, si sia ritirato dalla direzione della biblioteca, per attendere più liberamente alle sue ricerche. Ma la direzione, ch'era il più alto degli onori, non doveva, poi, essere un posto di molta fatica: il lavoro lo facevano gli altri, gli scrittori di *πίνακες*.

Digitized by Google

armonia col suo avversario d' un tempo. Poichè Apollonio fu già bibliotecario intorno al 270, nè la dimora in Rodi sarà stata breve, se si chiamò da sè (1) e fu poi chiamato costantemente nella tradizione, *ὁ Ῥόδιος*, bisognerebbe porre intorno al 280 la composizione degli *Argonauti*: che è assurdo. Apollonio avrebbe scritto il suo poema a venti o a venticinque anni. Un poema dotto come gli *Argonauti* richiede lunghi anni di preparazione. Già *a priori*, non si direbbe l'opera d' un giovane. Si deve tener presente, inoltre, che negli *Argonauti* sono imitati certissimamente gli *Αἴτια* callimachei, e gli *Αἴτια* dovettero esser pubblicati proprio intorno al 280.

Infine, la notizia che Apollonio ottenesse onori, la seconda volta, col suo poema, così sfortunato da principio, non è punto credibile: le differenze tra la *προέκδοσις* e l'*ἐπέκδοσις*, ammesso che ci siano state (Knaack, *R. E.*, II, 129), dovevano essere, in ogni caso, poco rilevanti: la sostanza del poema non mutò, nè mutò certo l'ispirazione del poeta, sempre condannabile secondo i princìpi estetici callimachei. Inoltre, l'origine della leggenda si spiega perfettamente, come si spiega l'errore di Suida nelle indicazioni sulla cronologia di Apollonio: fu confuso Apollonio Rodio, bibliotecario, predecessore di Eratostene, con Apollonio *ὁ εἰδογράφος*, bibliotecario anche lui, uno dei successori di Eratostene. Questo secondo Apollonio sarà stato sepolto davvero accanto a Callimaco, e, se sulla tomba era scritto *Ἀπολλώνιος Ἀλεξανδρεύς* (2), già a non molta distanza dalla morte, tutti dovettero pensare al Rodio, ch'era di Alessandria anche lui, e molto più celebre dell'altro (Wilamowitz, art. cit.).

Si noti inoltre che, delle due *Vite* di Apollonio, la seconda è proprio la peggiore; nella prima, che è migliore, manca ogni accenno al ritorno da Rodi e alla riconciliazione con Callimaco. La *Vita II* dice parecchie grosse sciocchezze: per esempio, che Apollonio, a Rodi, insegnò rettorica. Che altro è questa notizia, se non confusione evidente con Apollonio Molone, il retore famoso del I secolo? (vedi E. Maass, *Aratea*, 335).

(1) *Vita I*: *διὸ καὶ Ῥόδιον ἑαυτὸν ἐν τοῖς ποιήμασιν ἀναγράφει.*

(2) Il papiro di Ossirinco n. 1241 attesta che anche Apollonio *ὁ εἰδογράφος* era *Ἀλεξανδρεύς*.

Digitized by Google

In conclusione, la variante della *Vita* è da respingersi fermamente (1). A tutte le ragioni addotte se ne può aggiungere un'altra, e mi sia lecito servirmi anche di questa: l'*Ilas*, i *Dioscuri*, le *Talisie* sono stati scritti, come si è visto, intorno al 260: l'*Ilas* e i *Dioscuri* si devono supporre scritti a brevissima distanza dagli *Argonauti*: altrimenti, le correzioni non avrebbero senso. È assurdo immaginare l'epos di Apollonio composto dieci o venti anni prima. E la cronologia degl'inni di Callimaco si accorda con questa datazione, non con quella del Rostagni. È vero che il Rostagni propone, per gl'inni, una cronologia che si stacca da quella di tutti i critici, ma è questo il πρῶτον ψεῦδος di tutta la sua costruzione. In fondo, egli sbaglia nel ricostruire la vita di Apollonio, appunto perchè vuol dimostrare le sue mal fondate datazioni degl'*Inni*.

Apollonio dev'essere arrivato giovane a capo della biblioteca di Alessandria: poichè bisognerà accettare la notizia, comune a tutte e tre le *Vite*, ch'egli fu discepolo di Callimaco, il quale sarà nato intorno al 310 (Susemihl, *Griech. Litt.-gesch. i. d. Alexand.-Zeit*, I, 347), non si sbaglierà molto, facendo nascere Apollonio intorno al 305-300. Per portarlo all'alta carica di bibliotecario, non occorreva affatto un poema come gli *Argonauti*: Zenodoto, Eratostene e gli altri furono assai più eruditi che poeti. E trova piena conferma quello che dice la *Vita I*: ὀψὲ δὲ ἐπὶ τὸ ποιεῖν ποιήματα ἐτρέπετο. È vero che, poi, soggiunge: τοῦτον λέγεται ἔτι ἔφηβον ὄντα ἐπιδείξασθαι τὰ Αργοναυτικὰ καὶ κατεγνῶσθαι; ma già il λέγεται prova che è questa una variante respinta dallo scrittore stesso della *Vita* (vedi, del resto, le considerazioni di E. Maass, *Aratea*, 334) (2). Come ho già detto, la cosa è inverosimile *a priori*: un poema come gli *Argonauti* non si scrive da efebi: vi è troppa erudizione, vi sono troppi studi omerici, troppi miti etiologici. Apollonio avrà preparato il suo lavoro in biblioteca: avrà preso alla lettera l'οὐδὲν

(1) Non persuade affatto, benchè sia accettato da molti, il modo come spiega la contraddizione della *Vita* C. Linde (*De div. rec. A. Rh. Argon.*), che cerca di conciliare l'inconciliabile.

(2) Male fa Susemihl (op. cit., I, 384, nota) a voler conciliare le due notizie, dando valore alla seconda e adattando il senso della prima.

Digitized by Google

ἀμάρτυρον del suo maestro, che, però, usava applicarlo con assai minor gravità e serietà. Bibliotecario, eletto, forse, col favore di Callimaco, che si dovette occupare in quegli anni di poesia, non del Museo, al colmo della fortuna e della fama, volle tentare la gloria di poeta, che sola gli mancava. Il maestro aveva cantato gli *Argonauti* negli *Αἴτια*: egli volle imitare il maestro, ma per far come lui o meglio di lui. L'effetto fu disastroso: dovette abbandonare la carica e cercar rifugio a Rodi.

Qui si presenta un difficile problema critico: quando fu esiliato Apollonio? Il suo successore, secondo il papiro, fu Eratostene. Di quest'ultimo sappiamo più che degli altri: Suida dice che fu chiamato dall'Evergete (247-221) e che nacque nell'olimpiade 276-72; poichè, d'altra parte, da Suida stesso, da Censorino (*D. N.*, 15) e da Luciano (*Macrob.*, 27) sappiamo che la sua vita fu di 80-82 anni, possiamo porre la sua morte intorno al 195. Da un suo epigramma, illustrato dal Wilamowitz (*Gött. Nachr.*, 1894, 15-35), diretto all'Evergete, sappiamo che fu maestro del Filopatore. Poichè il Filopatore sarà nato dopo la spedizione d'Oriente del 246-45, forse anche (Strack, *Ptolemäer*, 194) dopo la piccola Berenice, morta già il 6 marzo 237 (Decreto di Canopo), non si sbaglierà di molto, ponendone la nascita nel 243, o nel 242 (Bouché-Leclercq, *Histoire des Lagides*, I, 288, nota). D'altra parte il Filopatore era già re nel 221: sicchè Eratostene lo avrà istruito qualche anno dopo il 230.

Ora, il Wilamowitz, che ha interesse a colmare la lacuna tra la cacciata di Apollonio e la chiamata di Eratostene, da una parte è tratto ad abbassare la prima; dall'altra, ad inalzare la seconda. Ma un procedimento simile non può dare buoni frutti. Già prima della scoperta del papiro, egli (*Gött. Nachr.*, 1894, 15-35) voleva anticipare la nascita di Eratostene, data da Suida, almeno di dieci anni, perchè Strabone (I, 15) lo dice scolaro dello stoico Zenone, morto nel 262-61. Ma la notizia di Suida è precisa; è vero ch'essa, com'è naturale, sarà ricavata dall'*ἀκμή*; ma Suida sa dirci anche gli anni di vita; sicchè è da ritenere che sapesse, di Eratostene, qualcosa di più che l'*ἀκμή*. Ad ogni modo, anche facendo nascere Eratostene dieci anni

Digitized by Google

prima, nel 286-82, non potè egli esser sostituito ad Apollonio al tempo del fidanzamento dell' Evergete con Berenice figlia di Magas « quando i Cirenei erano in auge e Callimaco, disfattosi dell' avversario, dovette influire a favore del compaesano ». Se il fidanzamento dell'Evergete (vedi p. 108) è anteriore al 260, Eratostene sarebbe divenuto bibliotecario, appena uscito dalla scuola di Zenone. Inoltre, Suida è esplicito in proposito: Eratostene fu chiamato dall' Evergete. L'insegnamento dato al Filopatore si accorda con la datazione di Suida. In realtà, Eratostene non sarà divenuto bibliotecario prima del 240-35 ; tanto più che non ci sono ragioni sufficienti per mettere in dubbio le date di Suida. Non può il Wilamowitz farlo bibliotecario intorno al 260, e nemmeno intorno al 250: si deve scendere almeno al 245. Nè è più fortunato, collocando troppo tardi la cacciata di Apollonio, a molta distanza dalla composizione degli *Argonauti*. Perchè sarebbe scoppiata, allora, la polemica ? Essa non avrebbe nulla a che fare col poema di Apollonio. Ma non sappiamo noi, dalla tradizione e dai documenti letterari, la ragione della disputa ? Non abbiamo l' *Inno ad Apollo* ? Fa male il Wilamowitz, per dimostrar possibile la sua ricostruzione, a mutare idea (1), osservando che, dopo tutto, la fine dell' inno potrebbe anche non riferirsi ad Apollonio. E non ci ha mostrato proprio lui che l'*Ilas* di Teocrito è diretto contro Apollonio ? Sarebbe strano che proprio Callimaco, che nella tradizione è uno dei protagonisti della polemica, non avesse fatta sentir la sua voce. Tutto si ridurrebbe, se si accetta l' ipotesi del Wilamowitz, a una bega senile tra due uomini carichi, ma non sazi di onori.

È indiscutibile, invece, che la polemica, a meno che non si voglia negare anche la sua esistenza, dovette avvenire subito dopo la pubblicazione dell'epos di Apollonio. Dopo la pubblicazione, non dovette tardar molto la disputa, nè la cacciata da Alessandria. Apollonio è descritto, nella *Vita I*, come un uomo che non sapeva sopportare lo *σκῶμμα* (2).

(1) Cfr. art. cit. e anche *Hellenistische Dichtung*, II, 87, dove però crede possibile, pur tra i dubbi, l'allusione ad Apollonio.

(2) *μὴ φέροντα δὲ τὴν αἰσχύνην τῶν πολιτῶν καὶ τὸ ὄνειδος καὶ τὴν διαβολὴν τῶν ἄλλων ποιητῶν....* (*Vita I*).

Digitized by Google

In realtà, il Wilamowitz ha trovato un modo di spiegare come mai Apollonio imiterebbe l'*Ecale* di Callimaco: la lotta sarebbe avvenuta tardissimo, parecchi anni dopo che gli *Argonauti* erano stati pubblicati. Ma, per rendersi ragione d'un fatto inspiegabile, non è buon sistema sostenere una tesi non solo contraria ad ogni tradizione, ma, per di più, assurda. Inoltre, questa ricostruzione del Wilamowitz è proprio un esempio di quella critica conciliativa, ch'egli, di solito, rigetta: invece di ammettere, come si deve, che c'è una lacuna tra l'esilio di Apollonio e la chiamata di Eratostene, egli avvicina le due date e fa scomparire la lacuna. A questa maniera, l'abilità del filologo brilla, ma la verità è falsata. Prima che si conoscesse il papiro, non si riusciva, con abilità prodigiosa d'interpretazione, a far succedere Eratostene addirittura a Zenodoto?

Bisogna, dunque, ammettere che, tra il 260 e il 240, noi non sappiamo chi fosse il bibliotecario d'Alessandria. Supporre che, dopo la cacciata d'Apollonio, il posto sarebbe rimasto vent'anni vuoto, può esser comodo; ma è certo assurdo. E allora, come non pensare a Callimaco? La notizia che Callimaco sia stato bibliotecario di Alessandria ci è data, è vero, da una fonte di scarso valore: da uno scolio plautino. Ma lo scolio plautino, è stato riconosciuto da tempo (1), non deriva direttamente da Tzetze, che non parla affatto di bibliotecariato, ma, probabilmente, dalla stessa fonte di Tzetze; poichè qualche volta rispecchia una tradizione migliore: nè *aulicus regius bibliothecarius* dello scolio può esser traduzione di *νεανίσκος τῆς αὐλῆς* (2) di Tzetze (3). Nemmeno di Apollonio Rodio

(1) Vedi DZIATZKO. *Joh. Tzetzes u. das Plautusscholion über die Alexandrinischen Bibliotheken*, in *Rhein. Mus.*, 1891, 349.

(2) Che cosa significhi *νεανίσκος τῆς αὐλῆς*, è difficile dire.

(3) Il ROSTAGNI (art. cit., 248) vuole intendere *bibliothecarius* «addetto alla biblioteca», e fa inopportunamente appello a chi sa di latino. Lo *Scolio Plautino* dice: *Rex* (cioè il *Σωτήρ*....) *duas bibliothecas fecit, alteram extra regiam* (cioè, quella del Serapeo), *alteram autem in regia* (cioè quella del Museo). *In exteriore autem fuerunt milia voluminum quadraginta duo et octingenta: in regiae autem bibliotheca voluminum quidem commixtorum quadringenta milia, simplicium autem et digestorum milia nonaginta, sicuti refert Callimachus, aulicus regius bibliothecarius, qui etiam singulis voluminibus titulos inscripsit.* Ora,

Digitized by Google

avevamo notizia che fosse messo a capo della biblioteca: lo attestava soltanto una delle *Vite* con un *τινές φασιν*, a cui seguiva la leggenda del ritorno in Alessandria e della riconciliazione con Callimaco. Quale erudito ci avrebbe creduto, prima della scoperta del papiro? D'altra parte, il papiro stesso *poteva* contenere il nome di Callimaco nell'elenco dei bibliotecari.

Com' è noto, il papiro 1241 d' Ossirinco contiene una serie d'elenchi: di tutti i migliori *ἀγαλματοποιοί*, di tutti i migliori *ζωγράφοι* ecc. Tra gli altri elenchi, non manca quello dei più famosi grammatici; cioè, dei bibliotecari d' Alessandria. Quest' ultimo elenco comincia nella prima colonna; finisce nella seconda. Ma la parte che è nella prima colonna è lacunosa; la seconda comincia con Apollonio Rodio. Ora, nella lacuna (1), c' è posto per Zenodoto, che fu certo il primo bibliotecario; e ce n' è anche per Callimaco, che sarà stato nominato tra Zenodoto e Apollonio.

Un indizio per ritenere che la menzione di Callimaco esistesse davvero, non manca. L' autore del papiro non suole

che cosa può significare, in questo testo, *aulicus regius bibliotecarius* se non «capo delle biblioteche del re»? Lo *Scolio* continua: *fuit praeterea qui idem asserverat Eratosthenes non ita multo post eiusdem custos bibliothecae. Custos bibliothecae* vuol dir proprio «capo della biblioteca»: è traduzione di *βιβλιοφύλαξ* o di *ἐπίτροπος βιβλιοθήκης* (vedi DZIATZKO, *R. E.. s. v. Bibliotheken*); la frase *non multo post eiusdem custos bibliothecae* sta ad indicare che Eratostene ebbe la stessa carica di Callimaco: fu capo della biblioteca. Che Eratostene sia stato davvero a capo della biblioteca, nessuno mette in dubbio: sicchè non è dubbio il senso di *custos bibliothecae*, che non può non equivalere a *aulicus regius bibliothecarius*. Quanto a quest' ultima frase, aveva ragione FEDERICO RITSCHL di supporla traduzione di *ὁ τῶν κατὰ τὴν βασίλειον αὐλὴν βιβλιοθηκῶν προστηκώς* (*Opusc. phil.*, I, 149). Quando si dice *aulicus regius bibliothecarius, bibliothecarius* par bene sostantivo. O vorrebbe il ROSTAGNI intendere per sostantivo *aulicus*? Non è possibile: lo sostenne il DZIATZKO (art. cit.), supponendo *bibliothecarius* un tardo glossema. È un modo comodo di togliere ogni difficoltà: soltanto, non è affatto probabile.

(1) Il ROSTAGNI (art. cit.), ragiona come se questa lacuna non esistesse. Inoltre, la sua integrazione *γρα]μματικὸς καὶ διδάσκαλος τοῦ Φιλα]δέλφου*, buona per il senso, mi pare che presupponga una riga troppo lunga (29 lettere, mentre le righe del papiro hanno da 18 a 23 lettere!).

Digitized by Google

indugiarsi molto sui vari nomi, e procede spiccio: di solito, si limita a elencare i nomi con la patria di ciascuno: aggiunge, quando è il caso, che il tale o il tal altro è stato maestro del re. Di qualcuno (per esempio, di Eratostene), c' è soltanto il nome. Fa eccezione Apollonio Rodio, *et pour cause*: lo scrittore del papiro sentiva naturale il bisogno di distinguerlo dall'altro Apollonio, l' *εἰδογράφος*, col quale poteva esser confuso, come fu confuso infatti, nella tradizione (vedi, per esempio, Suida). Per questo, l'autore del papiro dice: *Ἀπολλώνιος Σιλλέως Ἀλεξανδρεὺς ὁ καλούμενος Ῥόδιος Καλλιμάχου γνώριμος· οὗτος ἐγένετο καὶ διδάσκαλος τοῦ πρώτου* (corr. *τρίτου*) *βασιλέως*. A distinguere Apollonio Rodio dal suo meno famoso omonimo, giovano il nome del padre, il soprannome, infine la notizia ch'egli fu maestro dell'Evergete. Ma c'era proprio bisogno d'aggiungere: *Καλλιμάχου γνώριμος* « scolaro di Callimaco »? In realtà, *Καλλιμάχου γνώριμος* si giustifica pienamente soltanto se si suppone che, nel papiro, prima del nome di Apollonio fosse scritto quello di Callimaco: *Καλλιμάχου γνώριμος* sta lì a rafforzare la *διαδοχή* dei bibliotecari (1).

Naturalmente, l'ordine di successione Zenodoto-Callimaco-Apollonio, che recava il papiro, non è assolutamente possibile, se non per altro, per questo: che maestro dell' Evergete è detto esplicitamente Apollonio, non Callimaco, e l' Evergete

(1) Il ROSTAGNI (art. cit., 247), per sostenere che Callimaco non sarebbe mai stato bibliotecario, vuol servirsi d' un passo di TZETZE, *Prol.*, I (in RITSCHL, *Opusc. phil.*, 200): *πρότερος δὲ ἦν Ζηνόδοτος Ἐφέσιος· πέμπτος δὴ ἢ τέταρτος μετ' αὐτὸν Ἀρίσταρχος*. Secondo il ragionamento del ROSTAGNI, Aristarco sarebbe quinto (in nessun caso quarto) dopo Zenodoto, solo nell' ipotesi che s'escludesse Callimaco dalla lista dei bibliotecari: il dubbio, poi, *πέμπτος ἢ τέταρτος* dipenderebbe dal dubbio di Tzetze se vi fosse stato un solo Apollonio bibliotecario, o i bibliotecari di questo nome fossero stati due.

Ma è appena utile avvertire: 1) che nulla di sicuro si può ricavare da un' informazione di questo genere: chi dice « quinto o quarto » non sa come stiano le cose; 2) che molto probabilmente il secondo Apollonio, che il ROSTAGNI considera predecessore di Aristarco, fu, invece, suo successore, come dimostrerò in un altro mio studio (*Il papiro d'Ossirinco 1241 e i bibliotecari d'Alessandria*), e che, dunque, Aristarco fu il quinto successore di Zenodoto (dopo Apollonio Rodio, Callimaco, Eratostene, Aristofane di Bisanzio), includendo nella lista Callimaco.

Digitized by Google

(cfr. p. 106) era già re, cioè non aveva più bisogno d' imparar nulla, nel 247, quando Callimaco era non soltanto vivo, ma potente e gradito a Corte (la *Chioma di Berenice* è del 245).

L' ordine del papiro va, dunque, invertito: Callimaco seguì, non precedette il suo discepolo Apollonio nella direzione della biblioteca d' Alessandria. L'errore del papiro è perfettamente naturale: chi scriveva, sapeva che Apollonio fu *μαθητής* di Callimaco (che altro vuol dire *Καλλιμάχου γνώριμος*?). Non poteva, dunque, collocare Callimaco dopo Apollonio Rodio: per un antico, doveva essere molto più inconcepibile che per noi, che un maestro potesse essere, in una certa carica, il successore del suo scolaro. Si pensi quanta importanza si dava, nel mondo antico, ai rapporti fra maestro e scolaro: sono essi che costituiscono la maggior parte delle notizie di storia letteraria che abbiamo. Se anche lo scrittore del papiro avrà avuto davanti a sè la tradizione giusta che faceva succedere Callimaco ad Apollonio, l' avrà respinta, pensando che, secondo la logica, la successione doveva essere inversa. Ma, più probabilmente, l' inversione dev'essere avvenuta, nella tradizione, prima del papiro: e il diligente compilatore di *διαδοχαί* letterarie dev'essere stato, questa volta, innocente d'ogni colpa.

Del resto, il papiro stesso è tutt'altro che esatto: nomina Aristofane e Aristarco insieme; poi, dopo Apollonio *ὁ εἰδογράφος*, di nuovo Aristarco, ma solo. Così pure, di Aristarco afferma: *διδάσκαλος ἐγένετο τῶν τοῦ Φιλοπάτορος τέκνων*, e bisogna correggere, come hanno visto subito gli editori, *τοῦ Φιλομήτορος*.

Che Callimaco sia stato bibliotecario dal 260 alla morte, non ha in sè nulla d' inverosimile. Col 260, cessa completamente, o quasi, la sua opera poetica (Wilamowitz, *Textgesch. d. Buk.*, 173): assorbito nelle nuove cure del suo ufficio, deve aver lasciato la sua attività di poeta. Che proprio Callimaco sia stato chiamato al posto di Apollonio, è anche più verosimile: non era egli il vincitore dell'aspra polemica? Non era egli il dittatore letterario di Alessandria, certo capace di *legere* e *facere poetas*? Inoltre, l' ultima poesia di Callimaco, di cui abbiamo notizia, è la *Chioma di Berenice*, del 245: poi,

Digitized by Google

perdiamo le tracce del poeta. Verso il 240, Callimaco dev'esser morto (Suida dice che egli morì nei primi anni del governo dell' Evergete): la leggenda di un Callimaco morto in tardissima età non ha nessun fondamento (Cessi, op. cit., 315). Ora, non coincide questa data con la chiamata di Eratostene alla direzione della biblioteca? Si può pensare che il potentissimo dittatore abbia indicato egli stesso, negli ultimi tempi, all' Evergete il suo successore, e che lo abbia preparato all'alto ufficio, impiegandolo e addestrandolo in lavori eruditi. Ammettendo un bibliotecariato di Callimaco, il pensiero stesso del Wilamowitz che Callimaco abbia aperta la strada al suo compaesano e discepolo trova fondamento più sicuro.

Tuttavia io non credo di poter stabilire con certezza assoluta che Callimaco fu bibliotecario; credo che si debba ritenerlo come probabile, fino a prova contraria. Certo, nè la ricostruzione del Wilamowitz, nè quella del Rostagni (la seconda assai meno della prima) sono soddisfacenti.

Comunque, poichè tutto porta a credere che intorno al 260 Apollonio abbia pubblicato il suo poema, appunto intorno al 260 bisognerà collocare la sua cacciata da Alessandria e il suo rifugio a Rodi.

4. — La datazione dell' « Ecale ».

Resta a trattare, indipendentemente da ogni altro ragionamento, la questione dei noti riscontri tra l'*Ecale* di Callimaco e gli *Argonauti* di Apollonio. La questione è ormai molto buia, più per zelo eccessivo che per pigrizia dei critici, i quali hanno escogitato tutte le ipotesi possibili. C' è chi sostiene che Apollonio imiti Callimaco; chi ritiene, invece, provata la precedenza di Apollonio. Ma non basta: c' è chi ammette che l'*Ecale* sia stata scritta dopo i primi due libri degli *Argonauti*, ma prima degli ultimi due. E non basta ancora: c' è chi sostiene che l'*Ecale* avrebbe avuto l' intenzione di correggere e censurare Apollonio, ossia i primi due libri di Apollonio, il quale renderebbe, poi, pan per focaccia all'avversario negli ultimi due. C' è, infine, chi ritiene che l'*Ecale* imiterebbe

Digitized by Google

Apollonio senza nessuna intenzione di biasimo; frattanto, scoppiata la polemica fra i due poeti, Apollonio avrebbe, negli ultimi due libri, rifatto i versi al suo antico maestro. Non resta, in tanto arruffio d'ipotesi e d'opinioni, che esaminare senza preconcetti i famosi riscontri, per vedere se sia possibile concludere qualche cosa.

Intanto, è cosa sicura che Apollonio, nel suo poema, e in tutto il suo poema, — non nei primi libri soltanto — imitò gli *Αἴτια* di Callimaco. Pfeiffer (1) e Wilamowitz (2) l'hanno dimostrato esaurientemente: lo scolaro imita il maestro (non è però un imitatore dozzinale, s'intende) nella trattazione della materia, nel tratteggiare l'*ἦθος* degli dèi, in alcune espressioni. Perfino qualche verso intero degli *Αἴτια* è trasportato di peso negli *Argonauti*; per esempio, il verso *Arg.* I, 1309:

Καὶ τὰ μὲν ὣς ἤμελλε μετὰ χρόνον ἐκτελέεσθαι,

per testimonianza esplicita dello scoliasta, era un verso degli *Αἴτια* di Callimaco (è infatti per lo Schneider il fr. 212).

Apollonio, dunque, quando scriveva il suo poema, aveva ancora per il suo antico maestro più che la debita riverenza, se, per fargli un complimento, gli prendeva versi interi da un poema scritto circa venti anni prima.

Vediamo se dai riscontri dell'*Ecale* si può arguire che lo scambio di cortesie tra i due poeti continui, come vorrebbe il Wilamowitz.

Apollonio dice (I, 972):

ἶσόν που κἀκείνῳ ἐπισταχύεσκον ἴουλοι

e Callimaco (Kapp, fr. 42):

ἁρμοῖ που κἀκείνῳ ἐπέτρεχεν ἁβρὸς ἴουλος (3).

(1) *Kallimachosstudien*, 38 sgg., *passim*.

(2) *Hellenistische Dichtung*, II, 168 sgg. Il WILAMOWITZ riduce le affermazioni del PFEIFFER.

(3) Il verso di Callimaco è metricamente più elegante di quello di Apollonio, perchè dopo la cesura femminile del terzo piede ha anche la dieresi bucolica: se la cesura del terzo piede fosse maschile, la dieresi bucolica sarebbe obbligatoria.

Digitized by Google

Apollonio (III, 277):

.... οἶστρος
τέλλεται ὅντε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες

Callimaco (Kapp, fr. 138):

βουσόον ὅν τε μύωπα βοῶν καλέουσιν ἀμορβοί.

Ora, qui a me par sicuro che non si possa parlare d'imitazione pura e semplice: troppo sottili, e, direi, maliziosi, sono i cambiamenti. La verità è che uno dei due poeti cerca di superare l'altro; e il poeta che si prende questo gusto, è Callimaco. Il quale, nel framm. 42, prende un verso dell'avversario, ci mette dentro una parola difficile, ἁρμοῖ, che gli scoliasti sentono il bisogno di spiegare (è usata, infatti, una volta in Eschilo, *Prometeo*, 615, una volta in Teocrito, IV, 51, una volta in Licofrone, 106); sostituisce, infine, a ἐπισταχύεσκον (un ἅπαξ λεγόμενον rifatto sull'ἅπαξ λεγόμενον omerico ὑποσταχύοιτο di *Od.* υ 212), ἐπέτρεχεν, che è nuovo in questo senso (1), e aggiunge ἁβρός: così la poesia è avvivata da un'immagine (ἐπέτρεχε) e da un aggettivo. E si noti che Callimaco dice: ἴουλος, che in epica è una vera novità: Apollonio aveva detto ἴουλοι perchè Omero dice solo ἴουλοι e una volta sola, in λ 319; anche altrove (II, 43), Apollonio dice ἴουλοι. Così pure, dove Apollonio aveva detto semplicemente οἶστρος, Callimaco dice βουσόον, che è un ἅπαξ λεγόμενον (si ritroverà appena in Smirneo e Nonno); dove Apollonio aveva detto semplicemente νομῆες, Callimaco corregge con ἀμορβοί, che è quasi un ἅπαξ λεγόμενον anch'esso (lo usa una volta Nicandro, una volta Oppiano). Che cosa si vuol di più, se dal confronto di questi due versi di Callimaco con i due corrispondenti di Apollonio si potrebbero ricavare i princìpi fondamentali dello stile epico di Callimaco? Callimaco andava a caccia di parole scelte, difficili, magari tolte dai γλωσσογράφοι; quanto a imitare Omero nelle parole e nelle forme grammaticali, era molto libero, assai più libero di Apollonio. Ebbene, Callimaco, rispondendo al

(1) L'aveva usato Arato per il rossore, l'userà Plutarco per gli esantemi.

Digitized by Google

suo antico discepolo, oppone il proprio stile a quello di lui. Inoltre, Apollonio aveva detto (I, 1203):

.... θοὴ ἀνέμοιο κατᾶιξ.

Ma lo iato non piacque a Callimaco, che corresse (Kapp, fr. 12) (1):

.... θοὴ Βορέαο κατᾶιξ.

Così pure, Apollonio aveva scritto (IV, 216 sg.):

ἦ ὅσα φύλλα χαμᾶζε περικλαδέος πέσεν ὕλης
φυλλοχόῳ ἐνὶ μηνί....

E Callimaco corresse (Kapp, fr. 58):

οὐχὶ νότος τόσσην γε χύσιν κατεχεύατο φύλλων,
οὐ βορέης οὐδ' αὐτὸς ὅτ' ἔπλετο φυλλοχόος μείς,

perchè volle evitare lo iato davvero spiacevole χόῳ-ἐ, e, forse, subito di seguito, la rima ἐνὶ-μηνί. Si noti anche che nel verso IV, 217 di Apollonio è viclata la legge I di Wilhelm Meyer: Callimaco è, tra gli Alessandrini, il più rispettoso delle leggi ritmiche.

(1) Com' è noto, Callimaco evita gli iati assai più degli altri Alessandrini. Iati come questo di Apollonio, con mantenimento della sillaba lunga, non sono frequenti, e tutti giustificati da ragioni speciali: o la parola seguente aveva, in origine, un digamma iniziale; o lo iato è inevitabile perchè formato con la congiunzione ἤ, con l'invocazione ὦ, o con un pronome relativo. Un caso simile a *θοὴ ἀνέμοιο*, lo trovo in *Ῥέη ὅτε* di *Inno a Zeus*, 21, nella stessa sede del verso. Ma anche qui c'è una giustificazione: *Ῥέη* è nome proprio.

Βορέαο κατᾶιξ è già nell'*Inno III*, a v. 114. Anche i vv. 175 sgg. dell'*Inno III* presuppongono la lettura degli *Argonauti*: Callimaco riproduce, in uno scorcio leggero, con tono birichino, espressioni e clausule esametriche di un passo famoso di Apollonio: quello in cui Giasone, «aratore infaticabile», ara con i tori mostruosi quattro arpenti di terreno. Parodia? Quasi: la polemica, ad ogni modo, non s'è fatta ancora violenta. In ogni caso, non può essere l'*Inno III* anteriore agli *Argonauti* (cfr. p. 105); sicchè dev'essere escluso assolutamente che Apollonio imiti l'*Inno III*. Gli *Argonauti* sono anteriori all'*Inno III*, e l'*Inno III* all'*Ecale*.

Digitized by Google

Allo stesso modo, il verso di Apollonio (I, 1116):

ἄστυ τε καὶ πεδίον Νηπήιον Ἀδρηστείης.

è rifatto da Callimaco (fr. 101 Kapp):

Νηπείης, ᾗ τ' ἄργος ἀοίδιμος Ἀδρήστεια.

Nel verso dell'*Ecale* è adoperata un'espressione, *ἄργος*, che può essere intesa solo confrontandola con Dionisio Perieg., v. 419; e un aggettivo pindarico, *ἀοίδιμος*, che si trova pure una sola volta in Omero, in *Z* 358.

Infine, ad Apollonio, che aveva detto (I, 177):

Πελλήνης ἀφίκανον Ἀχαιίδος....

fa riscontro Callimaco (Kapp, fr. 60):

Πελλήνην ἐφικάνεν Ἀχαίδα.

A prima vista, può parere perfettamente indifferente il mutamento di *ἀφικάνω* in *ἐφικάνω*. Ma si deve riflettere che *ἀφικάνω* è comunissimo in Omero, mentre *ἐφικάνω* è usato due volte sole (*Z* 613, *λ* 196), e nel senso di *assequor*, non in quello di *pervenio*, con una costruzione diversa. *Ἐφικνέομαι* è comunissimo nella prosa attica nel senso di « raggiungere, arrivare »; non è però mai costruito con l'accusativo senza preposizione, ma con l'accusativo con *ἐπί*. Anche in questo caso, dunque, Apollonio segue da vicino il suo Omero; Callimaco va a caccia di parolette rare, o almeno rare nell'epica antica, e muta liberamente.

Non può esser dubbio, perciò, che l'atteggiamento di Callimaco verso Apollonio sia lo stesso di quello che, all'incirca nello stesso tempo, verso lo sfortunato Omerida prendeva Teocrito, il poeta dell'*Ilas* e dei *Dioscuri*. Com'è facile vedere, le correzioni e i rifacimenti (non sempre, si capisce, Callimaco corregge; qualche volta, vuol soltanto superare l'altro) dell'*Ecale* hanno molta somiglianza con le correzioni e i rifacimenti dell'*Ilas*; e io mi maraviglio come mai il Wilamowitz, che è stato così fine e acuto osservatore in questo secondo caso, s'ostini a negare l'evidenza nel caso dell'*Ecale*.

Digitized by Google

Ma veniamo alla famosa scena della cornacchia in Apollonio Rodio, che corrisponde (ma solo fino a un certo punto) all'episodio della cornacchia nell'*Ecale*.

Nel III libro degli *Argonauti* (vv. 926 sgg.), Giasone, accompagnato da Argo e da Mopso, si reca a convegno con Medea al tempio di Ecate. Presso il tempio, è un pioppo; sul pioppo, stanno molte cornacchie. Una di queste parla da un ramo, interpretando la volontà di Hera: «Senza gloria è quell'indovino che non sa neppure quello che sanno i bambini, che cioè la vergine non dirà al giovane neppure una parola di benevolenza o d'amore, finchè l'accompagnino degl'intrusi. Vattene, cattivo indovino; vattene, cattivo consigliere! Nè Cipride nè i dolci Amori ti sono benigni». Mopso, che sarà cattivo indovino, ma non è punto uno sciocco, sorride, capisce, e se ne va con Argo, lasciando soli i due giovani.

È appena utile avvertire che, quando la cornacchia parla a Mopso, nè Mopso, per quanto *ἀκλειὴς μάντις*, è Callimaco, nè tanto meno Apollonio pensò, per dire quello che sentiva, a mettersi addosso le penne della cornacchia. Occorreva tutto il cattivo gusto di alcuni filologi per vedere in un episodio così chiaro, così ben connesso con quello che precede e quello che segue, una specie di sovrasenso allegorico. L'*ἀκλειὴς μάντις* non sa neppure quello che sanno i bambini: dunque, è Callimaco che è bollato d'ignoranza da Apollonio! *Ἔρροις, ὦ κακόμαντι, κακοφραδές*: con chi se la può prendere Apollonio, se non con Callimaco? Peccato che tutti questi maravigliosi simbolismi sfumino d'incanto, non appena uno legga solo un verso più in là di dove si sono impuntati certi filologi!

Niente simboli, dunque, e niente allegorie. Ma veniamo all'*Ecale*. Anche qui c'è una cornacchia che parla, e racconta a un altro uccello (1) vecchie storie di Erittonio, delle figlie

(1) Non sarà mai lodato abbastanza il WILAMOWITZ (*G.G.N.*, 1893, 734) per avere bene interpretato questo episodio. Una scena che si svolga nel mondo degli uccelli è troppo callimachea per non ricostruirla così senz'altro. Il PFEIFFER (*Callimachi fragmenta nuper reperta*, 78), seguendo il Gomperz ed altri, mette tutto il discorso in bocca ad Ecale, che riferirebbe le parole della cornacchia: Ecale parlerebbe con un'altra vecchia. Ma per tutto il frammento del pa-

Digitized by Google

di Cecrope, della terribile ira di Atena contro le cornacchie, e predice una cosa simile per il corvo, quando porterà ad Apollo la notizia del tradimento di Coronide, e quell' uccello bianco come il cigno diventerà nero come la pece. Intanto, si fa notte inoltrata: il sonno toglie alla cornacchia la parola, all'altro uccello l' udito; li ridesta, poi all'alba, il « vicino coperto di brina », annunziando loro che è giorno. Come si vede, la cornacchia di Callimaco ha ben poco che fare con quella di Apollonio. Eppure, a guardare più attentamente, si vede subito che l' uno dei due poeti aveva presente l'altro. Ma non è possibile che Apollonio imiti Callimaco, come sostiene il Wilamowitz. In questo caso, non si capisce davvero che cosa imiterebbe di Callimaco: introdurrebbe nel suo poema una cornacchia soltanto perchè Callimaco l'aveva messa nell'*Ecale*. Un poeta come Apollonio non era poi uno sciocco. Se egli fa parlare una cornacchia « per ispirazione di Hera », come s'affretta ad avvertirci, non è questa una grande novità: la cornacchia è l'animale profetico per eccellenza. Non è, dunque, strano che la cornacchia parli a Mopso e a Giasone. Strano, invece, è quello che dice: invece di fare una profezia, dà un consiglio di pratica della vita: consiglio non difficile, dato in tono ironico, con l'aria di chi dica: « Mi fai compassione! sei peggio di un bambino! ». Tutto questo, in bocca alla cornacchia, è quanto mai alessandrino. La scena degli *Argonauti* non è brutta; ma sentiamo che siamo sui confini del grottesco. Il discorso della cornacchia ci riesce completamente inaspettato; è una stonatura che ci sorprende, poi ci fa sorridere, perchè il poeta se la cava con alessandrina disinvoltura, ma è pur sempre qualche cosa che stona. Chi innova veramente, è Callimaco: in Callimaco, la cornacchia non parla perchè così vuole Hera. È un personaggio vero e proprio, e un personag-

piro parla sempre la cornacchia: è possibile, che, quando essa ha finito, il poeta, dicendo tutto di seguito: *τὴν μὲν ἄρ' ὣς φαμένην ὕπνος λάβε*, voglia indicare Ecale? E poi, se non è strano che la vecchia Ecale sia verbosa raccontatrice di vecchie storie, che cosa potrebbe importarle di tutto quello che avviene nel regno degli uccelli? E infine, chi può essere lo *στιβήεις ἄγχουρος*, « il vicino coperto di brina » che sveglia i dormienti, se non un uccello? La brina, l'ha presa nelle prime ore del mattino, sul ramo, dormendo allo scoperto.

Digitized by Google

gio interessante che ha visto otto generazioni, e può parlare di tutto con saggezza e pacatezza. Che relazione abbia quello ch'essa dice col resto del carme callimacheo, è purtroppo un mistero; e giustamente il Wilamowitz ha riconosciuta l'impossibilità per un filologo di divinare quello che vide nell'alta fantasia un grande poeta. Ma certo, il mondo degli uccelli è visto poeticamente come un mondo umano: il corvo, il «vicino coperto di brina» sono personaggi, *individui*, che il lettore non dimenticherà più. Il poeta umanizza il mondo degli uccelli, come nel *Contrasto tra l'alloro e l'ulivo* rende umano il mondo delle piante; e tanto più umanizza questi regni non umani, quanto più vi si sprofonda, quanto più sembra allontanarsi dagli uomini, quanto più s'abbandona con simpatia all'ambiente che vuol rappresentare.

Il grottesco di Apollonio non piacque, dunque, a Callimaco; e questi, allora, per dar noia all'avversario, volle insegnargli come un mediocre mezzuccio tecnico potesse essere adoprato in modo completamente nuovo e moderno, per trarne effetti d'arte stupendi. Così anch'egli mise in scena la cornacchia d'Apollonio, ma le fece dire cose differenti. Fors'anche, la trovata d'Apollonio aveva fatto ridere nei circoli dotti di Alessandria. Si badi bene: quel consiglio malizioso dato in quel dato momento, è cosa tutta alessandrina: io arrivo a dire che Callimaco stesso non avrebbe sdegnato di ricorrere ad una trovata birichina del genere. Ma in Apollonio dà noia la sua serietà e gravità, che contrastano in modo singolarissimo con un episodio di questa specie. Callimaco sa scherzare, quando mette in scena le sue divinità; Apollonio, no: si scende, dunque, dall'*humour* al grottesco (che è sempre grottesco relativo, s'intende). Si può anche ammettere che, nell'episodio della cornacchia, Apollonio volesse essere, per il tono, callimacheo; si deve però anche riconoscere che il tono dell'episodio analogo dell'*Ecale* è altra cosa. Si tratta indubbiamente di un'altra lezione, che l'antico maestro volle dare all'antico scolaro, per dimostrargli che, anche senza scrivere un poema in quattro libri, sapeva trattar l'epica meglio di lui.

Una volta risoluta nell'unico modo possibile la questione dei riscontri dell'*Ecale* con Apollonio Rodio, neppure la cro-

Digitized by Google

nologia del carme callimacheo è più un mistero. Gli *Argonauti* furono pubblicati verso il 260: la tradizione unanime ci dice che non piacquero. La polemica dovette nascere subito tra Apollonio, che, forte della sua dottrina e della sua autorità di bibliotecario, cercava d'imporsi, e Callimaco che non poteva approvare ciò che era in contradizione stridente con i suoi canoni artistici. Forse, chi cominciò a tormentare Apollonio, dimostrandogli che si poteva, con poca fatica, far meglio di lui, fu il callimacheo Teocrito col suo *Ilas* e con i suoi *Dioscuri*. L'*Ecale* dev'essere stata composta nel colmo della lotta, quando già gli avversari, pronti alla riscossa, rimproveravano a Callimaco di non saper comporre un poema epico. Callimaco non dovè dar retta troppo presto alle mormorazioni: non amava il « poema continuato ». E invece, finì per scrivere proprio un « poema continuato ». Se Apollonio fu scacciato da Alessandria, lo dovette al poema « continuato » del rivale: solo battendo Apollonio sul suo stesso terreno, Callimaco potè averne vendetta allegra. L'altro, infatti, quando vide l'*Ecale* preferita ai suoi *Argonauti*, che certo gli eran costati anni di coscienziose fatiche, partì, umiliato e sdegnato.

La presente ricostruzione degli avvenimenti è l'unica che non solo soddisfi pienamente a quanto ci dice l'epigramma 21 di Callimaco (1), ma trovi anzi in esso il suo più valido appoggio. L'epigramma 21 è, come è noto, il finto epitaffio di Batto, il padre di Callimaco. Il morto parla in prima persona e dice: « Chiunque porti il piede presso questa tomba, sappia ch'io sono figlio e padre di Callimaco Cireneo: l'uno (cioè Callimaco, il nonno del poeta) comandò le milizie della sua patria; l'altro cantò *κρείσσονα βασκανίης*. Non fa maraviglia: le Muse, quanti hanno guardato, bambini, con occhio benevolo, non li abbandonano da vecchi ».

Ora, il v. 4 (*ἤεισεν κρείσσονα βασκανίης*) non può alludere che all'*Ecale*. Si potrebbe obiettare: « Ma no: Callimaco parla in generale di tutte le sue opere: tutte le sue opere sono superiori all'invidia, e la frase *κρείσσονα βασκανίης* può ben significare, genericamente, quello che vuol dire *monumen-*

(1) È curioso che nessuno di quanti han trattato la cronologia dell'*Ecale* abbia pensato a servirsi di quest'epigramma.

Digitized by Google

tum aere perennius in Orazio ». Ma l' interpretazione giusta è garantita dalla parte finale dell'epigramma; non per nulla, ho dovuto riprodurlo per intero. La parte finale è innegabilmente legata alla prima parte da *οὐ νέμεσις*: « non fa maraviglia ». Ora, che vorrebbe dire: « le Muse non abbandonano da vecchi quelli che hanno amati da bambini », se la frase: « cantò cose superiori all' invidia » non alludesse a un fatto determinato e concreto? L' interpretazione, dunque, non può essere se non quella che ne dà Giorgio Pasquali, in *Atti della Reale Acc. delle Scienze di Torino*, 1919, 1137: « Combattuto a lungo da emuli invidi, compose in età già matura un carme che fece tacere l' invidia ». L' interpretazione del Pasquali è proprio l' unica possibile. E il « carme che fece tacere l' invidia » non può esser che l'*Ecale*, come pensa il Pasquali stesso. A questo punto, come si fa a non ricordare che lo scoliasta all'*Inno ad Apollo*, così accanitamente screditato dai critici, diceva la stessa cosa? Lo scoliasta a Callimaco, a cui il Wilamowitz vuol negare ogni fede, e Callimaco stesso sono perfettamente d'accordo.

Ma l'epigramma callimacheo c' insegna ancora qualche cosa: Callimaco compose, dunque, l' *Ecale* quando era *πολιός*, « canuto ». Questa notizia s'accorda soltanto con la mia datazione dell'*Ecale*, cioè se si ritiene scritto questo carme verso il 260. Callimaco, ch'era nato, secondo l'opinione generale, verso il 310, non prima del 260 poteva chiamarsi « canuto »; non certo verso il 270, quando il Wilamowitz è costretto a collocare la composizione di quest'epillio. Male fece il Wilamowitz a dimenticare la prima impressione del Gomperz, quando pubblicò il papiro viennese: l'estrema perfezione formale del carme parve subito al filologo di Vienna indizio sicuro che l'*Ecale* fosse da attribuire agli ultimi anni del poeta. Il Gomperz aveva ragione: l'*Ecale* deve appartenere agli stessi anni dell'*Heracliscos* teocriteo, che il Wilamowitz stesso, proprio per ragioni di perfezione formale, giudica uno degli ultimissimi carmi di Teocrito. L'epigramma 21, ha poi ragione il Pasquali (art. cit.), doveva essere seguìto immediatamente dall' epigramma 35, il finto epitaffio del poeta (1), e tutti e due dove-

(1) Non vedo perchè i critici vogliano crederlo spurio; vedi, anche per questo, PASQUALI, art. cit.

Digitized by Google

vano essere gli ultimi della raccolta come fu ordinata da Callimaco, e costituire una specie di congedo poetico. Il poeta celebra la sua vittoria sull' invidia altrui; si dichiara pago dell'opera sua, dell'*Ecale*; ci dice che è vecchio, ma che ancora gli sorridono le Muse.

Un poeta che scrive così, ci fa capire che poco o nulla scriverà più: già riassume epigraficamente la sua opera di poeta, già ha pensato a raccomandarsi *alteri saeculo*. Ora, è proprio un caso che noi non abbiamo nessuna notizia dell'attività poetica di Callimaco dopo il 260, se si eccettui la *Chioma di Berenice* (che è del 245), poesia cortigianesca, scritta evidentemente per commissione? (1). L'*Ecale*, sempre eccettuando la *Chioma*, fu l' ultima opera di Callimaco. Quanto ai motivi che indussero Callimaco ad abbandonare la poesia, è certo che i lavori di erudizione dovettero assorbire tutta la sua attività. Ma perchè si sarebbe dato a questi lavori subito dopo il trionfo riportato con l'*Ecale* e la partenza di Apollonio? Da tutte le conclusioni fissate mi pare che sia sempre più confermata la mia tesi che Callimaco sia stato nominato bibliotecario subito dopo la cacciata del suo rivale. Assai meglio i doveri dell' ufficio che un improvviso risvegliarsi dell' interesse per gli studi eruditi spiegherebbero l'abbandono delle Muse da parte del poeta, che, già vecchio, si sentiva ancora amato da loro.

Concludendo, si può affermare che tutti i documenti che noi abbiamo della grande contesa letteraria tra Callimaco e Apollonio si possono datare con sufficiente sicurezza. Intorno al 260 Apollonio dovette pubblicare il suo poema: anzi, ne dovette far conoscere anche prima della pubblicazione la prime parti. Lo criticò Callimaco con l'inno III, che è del 260 (2); di

(1) S' intende che, con questo, non voglio affatto condividere anch' io l' ingiusto e irragionevole disprezzo che certa estetica boria mostra per questo carme, come, in generale, per Callimaco.

(2) È il primo accenno della polemica, non divenuta ancora violenta e aggressiva: tanto è vero che Apollonio tien conto della correzione nei libri III e IV.

Digitized by Google

più fece Teocrito, che si provò a trattare gli argomenti stessi di Apollonio nell'*Ilas* e nei *Dioscuri*. La polemica ben presto s'invelenì: Apollonio dovette contrattaccare, accusando Callimaco di non sapere scrivere un poema continuato. Ed ecco che Callimaco scrive l'*Ecale* (che presuppone la conoscenza di tutti e quattro i libri di Apollonio), appena dopo il 260. L'*Ecale* segna il trionfo di Callimaco; l'avversario è costretto ad andarsene, e Callimaco ne prende il posto al Museo. Subito dopo l'*Ecale* furono scritte le *Talisie* teocritee: vi si sente il disprezzo per l'avversario, che ormai non fa più paura a nessuno. E documenti del trionfo, sono, certamente, l'*Inno ad Apollo*, prima; l'epigramma 21 di Callimaco, dopo: l'uno appena posteriore all'esilio di Apollonio, l'altro, scritto un po' più tardi.

La presente cronologia, oltre a non incontrare nessuna seria difficoltà, e oltre ad avere molti argomenti in suo favore, è proprio l'unica probabile, perchè spiega nel modo più semplice il più gran numero di questioni, tenendo conto del più gran numero di dati. Se pure qualche particolare può apparire più probabile che sicuro, non per questo si potrà mettere in dubbio, nelle sue linee sostanziali, la sua esattezza. Io son convinto, anzi, che se si riuscisse a chiarire meglio ch'io non abbia saputo fare qualche particolare, la mia cronologia, da una ricerca di questo genere, non che essere scossa, sarebbe confermata e rafforzata.

VI. – L'*IBIS* DI CALLIMACO.

1. — Le testimonianze.

Studiando i rapporti tra Callimaco e Apollonio Rodio, ho sempre evitato di accennare all'*Ibis*. La ragione è evidente: dell'*Ibis*, i filologi han sempre fatta una questione grossa, che, oltre a non poter illuminare le altre questioni, è già abbastanza buia di per sè. L'*Ibis* va, dunque, trattato a parte. Tanto più che recentemente un filologo italiano, il Rostagni, ha sostenuto in un suo libro (*Ibis*, Storia d'un poemetto greco, Firenze, 1920) una tesi nuova e arrischiata: Callimaco non

Digitized by Google

avrebbe mai scritto un *Ibis*, e il poemetto ovidiano così intitolato sarebbe rifacimento, anzi traduzione, d'un'opera non callimachea, ma pseudocallimachea. Questa tesi, accolta molto diversamente dalla critica (respinta nettamente dal Heinze, in *Philol. Woch.*, 1921, 889 sgg.; dal Housman, in *Class. Rev.*, 1921, 676; dal Wilamowitz, in *Hellen. Dichtung.*, II, 96; accettata senza riserve dal Funaioli, in *Riv. indo-greco-italica*, 1921, 138; dal Lenchantin De Gubernatis, in *Riv. di filol. class.*, 1921, 122) ha finito per suscitare in qualcuno seri dubbi sull'autenticità del poemetto greco: per esempio, l'editore francese di Callimaco, il Cahen (ed. *Les belles lettres*, p. 8) è piuttosto propenso alla tesi del Rostagni. Sarà bene, dunque, riprendere in esame la questione dell'*Ibis*.

Com'è noto, del poemetto callimacheo non abbiamo nessun frammento. Sono da esaminare, dunque, soltanto le testimonianze degli antichi.

1. Dell'*Ibis* ci dà notizia Suida, che, facendo il catalogo delle opere di Callimaco, annota: *Ἶβις· ἔστι δὲ ποίημα ἐπιτετηδευμένον εἰς ἀσάφειαν καὶ λοιδορίαν εἴς τινα Ἶβιν γενόμενον ἐχθρὸν Καλλιμάχου· ἦν δ' οὗτος Ἀπολλώνιος ὁ γράψας τὰ Ἀργοναυτικά*. Suida sa, dunque, con certezza che Callimaco scrisse un *ποίημα* contro un certo Ibis, e che questo Ibis era Apollonio Rodio. Per il Rostagni (op. cit., 9) l'identificazione con Apollonio «ha tutto il carattere di essere invenzione del tardo lessicografo». Eppure, chi conosce Suida deve ammettere ch'egli non ha inventato nulla. L'espressione *ποίημα ἐπιτετηδευμένον εἰς ἀσάφειαν καὶ λοιδορίαν* è precisa, e anche, a quel che possiamo giudicare attraverso Ovidio, esatta. Che ragione ha il Rostagni d'accettare senz'altro la prima parte della notizia di Suida, e rifiutarne senz'altro la seconda? Era più conseguente, nelle sue negazioni, Federico Spiro (1), che rifiutava ogni fede a Suida, definendo «ridicolo» il suo catalogo delle opere callimachee. Ma tutti sanno che lo Spiro aveva torto.

Al Rostagni *ἦν δ' οὗτος Ἀπολλώνιος*.... sembra aggiunta parentetica; egli chiama il primo periodo «la prima e più vera

(1) Spiro, *Ricerche alessandrine*, in *Rendiconti dell'Acc. dei Lincei*, 1893, 337 sgg.

Digitized by Google

dichiarazione di Suida ». Ma queste sono impressioni personali del critico senza fondamento. Suida non si contraddice affatto (1); e il suo passo può esser letto di seguito, così com'è: *ἦν δ' οὗτος Ἀπολλώνιος* sarebbe la spiegazione naturale di ciò che precede, dunque nè parentesi, nè aggiunta, ma solo una proposizione paratattica: nella paratassi è tutto lo stile di Suida, lo stile, cioè, d' un lessico (2).

In conclusione la notizia di Suida, così come ci è data, non si presta a esser sospettata *a priori*, e tanto meno respinta *a priori*.

2. L'epigramma conservato in capo al manoscritto Bernese degl' *Inni* di Callimaco dice: « Io canto dapprima l'altissimo Zeus, poi Febo, in terzo luogo Artemide, poi Delo, poi i bagni di Pallade; infine, come sesta, l'antica Demetra. Canto i costumi della vecchia ospitale e la caccia di Teseo. E i quattro libri degl' immensi *Αἴτια*. Tormento con le mie imprecazioni Ibis-Apollonio. Infine, canto per ultima Atena con un *γρῖφος* difficilissimo e con misteriosi discorsi ». Il v. 8 dell'epigramma

Σκώπτω δ' ἐπαραῖς Ἶβιν Ἀπολλώνιον

identifica chiarissimamente Ibis con Apollonio.

L'epigramma era certo nell'archetipo dei manoscritti callimachei, come ha dimostrato Riccardo Reitzenstein (*Die Inhaltsangabe im Archetypus der Kallimachos Handschriften*, in

(1) Da SUIDA si può ricavare, tutt'al più, che nel poemetto callimacheo il nemico di Callimaco era sempre chiamato Ibis, non Apollonio. Questa conclusione, del resto, s'accorda perfettamente con quanto si può dedurre da Ovidio stesso (cfr. p. 145 sgg.): Ovidio e Suida sono perfettamente d'accordo.

(2) Il ROSTAGNI avrebbe potuto screditare più abilmente la seconda notizia di SUIDA, se, invece di supporla inverosimile invenzione del tardo lessicografo, avesse sostenuto la derivazione delle due notizie da due fonti diverse. Questa sarebbe sempre una possibilità, ma, s' intende, una possibilità indimostrabile. Le due notizie non si contraddicono, e possono benissimo derivare da una stessa fonte. Comunque, a me basta ricavare da Suida che l' identificazione d' Ibis con Apollonio, per il modo come ci è presentata, non merita d'esser respinta *a priori*.

Digitized by Google

Hermes, 26, 308 sgg.), ed ha tutti i caratteri della veridicità. Il numero dei libri degli *Αἴτια* è esatto ; esatto dev'essere quanto l'anonimo ci dice sullo stile del carme perduto su Atena (evidentemente un *carmen figuratum*) ; esattissime sono le notizie sull' *Ecale*. Quest'epillio trattava appunto un doppio argomento : i *costumi ospitali* di Ecale e la *caccia* di Teseo al toro di Maratona. Con l'anonimo autore dell'epigramma s'accorda perfettamente Crinagora (in *A. P.*, IX, 586) :

ἀείδει δ' Ἑκάλης τε φιλοξείνοιο καλιήν
καὶ Θησεῖ Μαραθὼν οὓς ἐπέθηκε πόνους.

Anche nelle espressioni l'anonimo ricorda Crinagora. Ma Crinagora non sarà certo la fonte dell'anonimo (Reitzenstein, art. cit.) : avranno tutti e due una fonte comune, che par bene sia Callimaco stesso.

Inoltre, ha ragione il Reitzenstein di notare che è buon argomento per la veridicità dell'epigramma l'ordine in cui sono elencate le opere di Callimaco. Precedono le poesie in esametri, *τὰ ἔπη* : prima gl'inni, per il loro contenuto religioso, poi l'*Ecale*. Seguono *τὰ ἐλεγεῖα*, cioè gli *Αἴτια*, il poema elegiaco in quattro libri ; infine, le poesie oscure e di difficile interpretazione, l'*Ibis* e il *γρῖφος* su Atena. I *Bagni di Pallade*, in metro elegiaco, son messi con gli altri inni esametrici : lo devono evidentemente al loro *γένος* letterario, e proprio quest'ordine si ritrova nei nostri manoscritti degl' *Inni*.

L'epigramma, come pare al Reitzenstein, fu scritto tra il VI e il X secolo. Il Bizantino che lo scrisse poteva, dunque, leggere, anzi leggeva certamente ancora l' *Ibis* di Callimaco. Sull' *Ibis* stesso, è bene informato. L'epigrammatista, dicendo *σκώπτω δ' ἐπαραῖς...*, sa benissimo che l' *Ibis* era una serie di *ἀραί* : non è questa l' idea che tutti noi moderni ne abbiamo, attraverso l' *Ibis* ovidiano ? Perchè, dunque, l'anonimo bizantino, che non sbaglia in nulla, dovrebbe sbagliare proprio nell' identificazione di Ibis con Apollonio ?

E però non vi è nessuna ragione per sospettare dell'anonimo. Comunque, se proprio si volesse mettere in dubbio questa testimonianza, resterebbe sempre provato, nella peggiore

Digitized by Google

delle ipotesi, che l'anonimo bizantino è d'accordo con Suida; che Suida, cioè, non fa un autoschediasma com'è gratuita supposizione del Rostagni, ma ripete una tradizione vecchia almeno di due o tre secoli (1).

3. L'epigramma contro Callimaco conservato in *A. P.*, XI, 275 sotto il nome di *'Απολλώνιος γραμματικός: Καλλίμαχος τὸ κάθαρμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς Αἴτιος ὁ γράψας Αἴτια Καλλίμαχου*, come ha ragione di sostenere Wilamowitz (*N. G. G.*, 1893, 741), non è di Apollonio, il nemico di Callimaco, ma di un ignoto grammatico che s'è voluto mettere nei panni di Apollonio, per rispondere al quesito rettorico *τί ἂν εἴποι 'Απολλώνιος ὑπὸ Καλλιμάχου λοιδορηθείς.*

Comunque, il grammatico autore di quest'epigramma che altro avrà voluto fare, se non rispondere alle invettive dell'*Ibis* callimacheo? Il grammatico conosceva l'*Ibis* di Callimaco; non conosceva nulla, di Apollonio, che rispondesse a tono: di qui, la necessità di sostituirsi lui ad Apollonio. L'unica opera di Callimaco che, a quanto sappiamo, il poeta scrisse contro il suo rivale, fu proprio l'*Ibis*. Un epigramma come *A. P.* XI, 275 è, senza dubbio, una sciocchezza; ma, comunque, non ha nessun senso, se non s'immagina scritto da qualcuno che fosse bene informato della polemica tra i due grandi letterati del III secolo, e ne avesse qualche documento sott'occhio. I grammatici hanno sempre avuta molta fantasia: hanno sempre amato compilare essi, quando non le avevano sotto mano, le risposte e le risposte alle risposte. Anche perchè lavori di questo genere si fanno più per il pubblico che per sè stessi: il pubblico è, in qualche modo, al corrente della questione, e, se proprio non scambia il lavoro del grammatico per quello del poeta morto da qualche secolo, come pure può avvenire qualche volta, giudica almeno l'onesta fatica del grammatico non indegna del poeta.

L'autore di *A. P.* XI, 275, dunque, se proprio non avrà

(1) È curioso che il ROSTAGNI, che vede sempre oro nel ciarpame degli scolii all'*Ibis*, diffidi proprio di quest'epigramma. Ma l'epigramma, illustrato come meglio non si potrebbe dal REITZENSTEIN, colpisce profondamente le tesi del ROSTAGNI sull'*Ibis*.

Digitized by Google

letto l'*Ibis* (e che lo abbia letto è probabile), certo lo conosceva indirettamente, e sapeva ch'era un poemetto scritto contro Apollonio.

Perchè, insomma, non potrà negarsi questo: ogni volta che troviamo un accenno qualsiasi alla polemica tra Apollonio e Callimaco, troviamo sempre citato l'*Ibis*. Sarà proprio un caso? Ed è davvero una circostanza poco importante?

4. Gli accenni più importanti e significativi al poemetto callimacheo si trovano, naturalmente, nell'*Ibis* ovidiano. Ma proprio questi accenni dovrebbero servire al Rostagni, interpretati com'egli vorrebbe, per fondamento della sua tesi.

Ovidio, dopo aver espressa la sua profonda ripugnanza a scrivere contro qualcuno, si decide a *sumere tela* contro un suo nemico, che non vuol nominare (v. 9). Accenna brevemente, ma abbastanza chiaramente, al male che ha ricevuto da lui (vv. 11-21); afferma poi, portando a paragone una lunga serie di *ἀδύνατα*, che non si riconcilierà mai e poi mai con l'avversario. Il poeta continua con i vv. 45-46:

> Prima quidem coepto committam proelia versu,
> Non soleant quamvis hoc pede bella geri.

In altri termini, vuol dire: « Darò la prima battaglia col verso che ho cominciato a usare [in questa prima parte, in cui non ci sono ancora le invettive], benchè non si usi dar battaglia in questo metro [il distico elegiaco] ». Seguono, a breve distanza, i vv. 51 sgg.:

> Et neque nomen in hoc nec dicam facta libello,
> Teque brevi qui sis dissimulare sinam.
> Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus
> Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.
> Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin,
> Hoc ego devoveo teque tuosque modo.
> Utque ille, historiis involvam carmina caecis,
> Non soleam quamvis hoc genus ipse sequi.
> Illius ambages imitatus in Ibide dicar,
> Oblitus moris iudiciique mei.
> Et quoniam qui sis nondum quaerentibus edo,
> Ibidis interea tu quoque nomen habe.

Digitized by Google

L' interpretazione di questi versi ha importanza fondamentale per le notizie ch'essi ci danno sull'*Ibis* di Callimaco. Evidentemente, il passo forma un' unità, e bisogna intenderlo tutto insieme, integrando ciascun elemento con l'altro. Per me, questi versi si potrebbero parafrasare a un dipresso così:

« Per ora, non dirò nè il tuo nome, nè le tue geste; e lascerò ancora un poco che tu ti nasconda. Ma poi, se tu continuerai a farmi del male, mi darà armi contro di te il giambo d'Archiloco, tinto di sangue. Per ora, mi contenterò di mandare infinite maledizioni contro te e la tua famiglia, alla maniera che usa Callimaco col suo nemico Ibis: e come fa lui, avvolgerò la mia poesia di storie complicate, benchè non sia questo un genere di mio gusto. Si dirà che io ho imitato le *ambages* di quel poeta, dimenticando il mio solito modo di fare e di pensare: e, poichè non voglio dire ancora, a chi me lo chiede, chi tu sei, prendi anche tu, provvisoriamente, il nome d' Ibis ».

Il distico

> Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin,
> Hoc ego devoveo teque tuosque modo

è interpretato diversamente dal Rostagni (op. cit., 8), che ne trae due conseguenze illegittime. La prima è che l'*Ibis* callimacheo sarebbe stato scritto in metro elegiaco: il critico intende evidentemente *hoc.... modo* « in questo metro ». La seconda è che, con la frase *inimicum devovet Ibin*, Ovidio accennerebbe a un nemico del poeta greco, che si chiamava proprio Ibis, e non poteva essere, perciò, Apollonio.

Ma le due conseguenze sono, per me, inaccettabili. *Hoc.... modo* di v. 56 vuol dire proprio « in questa maniera, alla maniera dell'*Ibis* di Callimaco », e anticipa quello che segue. Il poeta dice: « come Callimaco *devovet* il suo *Ibis*, così io *devoveo* te », e continua (vv. 57 sgg.): « e cioè, come Callimaco, avvolgerò il mio carme di *historiae caecae*. Poichè, come fece Callimaco col suo avversario, neppure io voglio nominare te, chiamati anche tu *Ibis* ». Non si possono separare questi versi dai precedenti: bisogna intendere tutto secondo un nesso solo. Ovidio non può aver parlato del metro a v. 56; ne ha già par-

Digitized by Google

lato a v. 45, e ha dato, della scelta del metro, una ragione diversa di quella che ne darebbe, secondo il Rostagni, a v. 56. Nel v. 56, secondo il critico, direbbe: « Scrivo in versi elegiaci, perchè così ha scritto Callimaco ». Nel v. 45, ha già detto: « Scrivo in versi elegiaci, perchè, ormai, ho cominciato il carme con questi versi », e fa intendere che i versi elegiaci sono il suo metro naturale. Ora, è possibile che, a così pochi versi di distanza, il poeta giustifichi la stessa scelta con due motivi del tutto differenti (1)?

Del resto, io credo che dai versi di Ovidio non solo non si possa ricavare quello che vorrebbe trarne il Rostagni, ma che si possa dedurne proprio il contrario: l'*Ibis* greco non era scritto in metro elegiaco. Ovidio dice, nel v. 46:

Non soleant quamvis hoc pede bella geri:

cioè nel metro elegiaco non si combattono battaglie. Ora, come potrebbe dire questo, proprio mentre avesse a modello un *Ibis* callimacheo in distici elegiaci? O forse non è una « battaglia » una lunga serie di *ἀραί*, quale doveva essere, in fondo, l'*Ibis* callimacheo? Ed è proprio un caso che il metro delle *ἀραί* par bene fosse, di solito, l'esametro, non il distico elegiaco? Le *Dirae* di Catone sono in esametri; e in esametri erano le *Ἀραί* di Euforione (vedi il frammento in *Berliner Klassikertexte*, V, 1, 1906, 58 sgg.). Ora, le *Ἀραί* di Euforione, a quanto si può giudicare dal frammento citato, erano una serie d'esempi mitologici della maniera che fu poi seguìta da Ovidio. Saranno, dunque, state, un poemetto diviso in due parti, come quello d'Ovidio: *ἀραί* vere e proprie ed esempi mitologici. Così pure doveva esser diviso, se si può ricavare qualche cosa dalle parole confuse di Suida, l'altro carme d'Euforione, pure dello stesso genere, intitolato *Χιλιάδες*. Di Euforione, non abbiamo nessun frammento in metro elegiaco, e nessun grammatico cita mai *Εὐφορίων ἐν ἐλεγείοις*. D'altra parte, si sa che Euforione era seguace e imitatore di Callimaco: non avrà imitato Callimaco anche nel metro?

(1) E non avrà proprio nessun valore osservare che dovremmo aspettarci, se Ovidio volesse alludere davvero al metro, un *modis*, anzichè un *modo*?

Digitized by Google

Anche Callimaco avrà scritto dunque, in esametri, non in distici elegiaci.

L' interpretazione da me data dei vv. 55 sgg. è pienamente conforme a quella che ne dà lo scoliasta di *C* (1): « Quasi diceret: *et quomodo* Callimachus filius Batti male dixit aemulum suum cui hoc nomen s. ibis imposuit, *hoc modo* et tam execrabili maledictione maledicam tibi ut ita dicar a te illum esse imitatus imponens tibi hoc idem nomen quod eius aemulus habuit ». Lo scoliasta spiega il passo ovidiano come meglio non si potrebbe; ed è curioso, anzi, che il Rostagni, zelante e audace rivendicatore del valore degli scolii, non citi, questa volta, lo scoliasta. Il passo è importantissimo, perchè il Rostagni afferma (op. cit., 9), che gli scolii parlano sempre d'una persona che si chiama Ibis davvero, non d' un avversario battezzato Ibis per l'occasione. Come si vede, lo scolio citato dice tutto il contrario.

Il Rostagni si fonda evidentemente, per intendere *hoc.... modo* = « in questo metro », sul distico precedente (vv. 53-54), in cui il poeta dice: « Un'altra volta, adoprerò il giambo d'Archiloco, tinto del sangue di Licambe ». Ma non al solo distico precedente, a tutto il ragionamento precedente bisogna badare: il poeta non vuole più dar ragione nei vv. 53 sgg., del metro che userà, ma del modo che terrà nell'attaccare il suo nemico, il modello che seguirà ecc. (2).

Lo scolio che ho citato fa apparir subito dubbia la seconda conseguenza che il Rostagni ha tratta dai vv. 53 sgg. di Ovidio: che cioè, secondo Ovidio, Ibis sarebbe nome, non soprannome. Lo scoliasta ha colto, insomma, il senso vero dei vv. 53 sgg. Ovidio cita Callimaco, innanzi tutto per spiegarci il titolo del suo poemetto. Non è un titolo come un altro: il poeta deve dirci chi è questo Ibis contro il quale si scaglia con tanta violenza, e perchè lo chiama così. Lo scoliasta ha perfettamente ragione.

(1) *C* = 66 Coll. Corporis Christi; *Ask.* = Askeuánus; *G* = Galeanus; *P* = Philippicus; *T* = Turonensis.

(2) È curioso che il ROSTAGNI rimproveri come una stranezza all' Ellis che questi dica d' ignorare il metro dell'*Ibis* callimacheo. In realtà, Ellis interpreta *hoc.... modo* diversamente da come l' interpreta il Rostagni.

Digitized by Google

Infatti, esaminiamo più da vicino i vv. 57 sgg. In che consiste scrivere « alla maniera di Callimaco »? Nelle *historiae caecae*, cioè negli esempi mitologici e storici, che occupano la seconda parte (vv. 251-638). Il poeta si ferma un istante, e continua (vv. 59-60):

> Illius ambages imitatus in Ibide dicar
> Oblitus moris iudiciique mei.

Che cosa sono le *ambages* del v. 59? Sono tutt' uno con le *caecae historiae* di v. 57? Io credo che questa interpretazione non sia possibile. Che cosa voglion dire le parole *in Ibide*? Non possono voler dire « nell'*Ibis* di Callimaco », perchè la frase sarebbe inutile ripetizione di *inimicum devovet Ibin* di quattro versi prima. Neppure possono voler dire « nell'*Ibis* ovidiano », perchè, in questo caso, non avrebbe senso il distico seguente (vv. 61-62): « *E poichè* non voglio ancora dire il tuo nome, chiamati, per ora, Ibis anche tu ». Un'aggiunta simile, dopo averci già detto il titolo della propria opera, sarebbe assurda. Resta una terza interpretazione, l' unica possibile. *In Ibide* deve significare: « a proposito d'*Ibis*, di Ibis persona », e va unito immediatamente con *ambages*. Il poeta dice: « Diranno che io ho imitato, questa volta, le ambagi di Callimaco a proposito d' Ibis, dimenticando il mio costume e il mio modo di pensare » (1). Con *oblitus moris iudiciique*, il poeta non allude tanto a *mos* e a *iudicium* letterario, ma a *mos* e a *iudicium* morale. Il poeta vuol dire: « Io son solito dir pane al pane e vino al vino ». La sua ripugnanza letteraria per il *genus* delle *historiae caecae*, egli l'ha già espressa nel distico precedente. Intendendo *mos* e *iudicium*, come si deve, soprattutto nel senso morale, la mia interpretazione del distico ne è pienamente confermata.

E ancora meglio la conferma il distico che segue. Il poeta ha già detto: « Come Callimaco ha battezzato Ibis un suo nemico, così si dirà che ho fatto io ». E continua nel distico seguente: « E, poichè non voglio dire ancora il tuo nome a chi

(1) Per questo senso di *ambages*, cfr. OVIDIO stesso (*Met.*, 10, 19-20):

> Si licet et *falsi* positis *ambagibus oris*,
> *Vera* loqui sinitis....

E cfr. pure *Fasti*, 3, 337:

> verum *ambage remota* abdidit....

Digitized by Google

me lo chiede, chiamati anche tu, per ora, Ibis ». Ecco la conseguenza a cui il poeta voleva arrivare: l'essenziale. Tutto il resto è accessorio. Ma tutto il ragionamento, nelle sue premesse e nelle sue conseguenze, diventa perfettamente chiaro soltanto con la mia interpretazione.

In conclusione, dall'esame delle testimonianze antiche si ricava proprio il contrario di quello che vuol dedurne il Rostagni. Ovidio e gli scolii d' Ovidio ci dicono chiaramente che Ibis non è un nome, ma un soprannome. Le fonti bizantine ci precisano che Ibis è pseudonimo di Apollonio Rodio (1); ma sono in tutto d'accordo con Ovidio. Ci si può domandare soltanto perchè Ovidio non specifica che il nemico di Callimaco è Apollonio. Ma la ragione è chiara: non solo non aveva nessuna ragione per dirlo, ma aveva tutte le ragioni per tacerlo. Callimaco stesso non avrà nominato mai Apollonio, ma lo avrà chiamato continuamente Ibis in tutto il suo carme. Tutto questo si ricava chiaramente dalla retta interpretazione dei vv. 59-60; e lo conferma anche Suida (vedi p. 142, nota 1).

2. — Inimicus Ibis.

Il Rostagni (op. cit., 10-11) è incerto se considerare Ibis un nome o un soprannome. Ibis gli sembra un nome convenzionale, « di colorito libico-egiziano », com'egli dice. Ma, se è un nome convenzionale, non s' intende perchè il critico voglia

(1) Non vi è, infatti, nessuna ragione per dubitare che Ibis sia Apollonio Rodio. Se anche un critico cauto e fine come RICCARDO HEINZE (art. cit.) nega l' identificazione, maravigliandosi che Callimaco scagliasse un carme pieno d'odio ardente contro Apollonio, l'avversario ch'egli tratta con tanto sereno disprezzo nell' *Inno ad Apollo*, questo critico ha torto. La sua osservazione è psicologistica; se mai, si può ammettere, com' è ovvio, del resto, che l' *Ibis* e l' *Inno ad Apollo* furono composti in tempi differenti. Gli uomini non son mai uguali a sè stessi, e massime i poeti. Quello stesso nemico che a Callimaco potè apparire temibile durante la lotta, gli dovè certo sembrare un'ombra vana nella gioia del trionfo. Del resto, l' *Ibis* fu proprio un carme pieno d'odio inestinguibile? Io farei qualche riserva: un'opera d'arte così riflessa e di dottrina così recondita potè ben fornire al *poeta doctus* nient'altro che una splendida occasione per fare sfoggio della sua innegabile abilità e della sua vastissima dottrina.

Digitized by Google

negare ogni connessione con l' uccello ibis: una relazione di questo genere è pur la prima che si presenta spontanea alla mente. Non capisco, poi, perchè il Rostagni affermi che « questo nome dovè avere probabilmente un'origine dotta ed essere desunto dal repertorio della tradizione letteraria »: il critico pensa a una derivazione letteraria dalla commedia attica, solo perchè trova che in Aristofane (*Uccelli*, 1296) un Licurgo, forse avo dell'oratore ateniese omonimo, è chiamato *Ἶβις*, evidentemente per la sua presunta origine egizia. Che Callimaco, o anche un callimacheo, scrivendo, probabilmente in Egitto, certo contro un avversario egiziano o libico, debba ricorrere, per chiamarlo *Ἶβις*, all'ateniese Aristofane, è assurdo *a priori*.

In realtà, *Ἶβις* è un vero nome egiziano, proprio come *Κύων*, *Αἴλουρος*, *Μῦς* e altri nomi d'animali (*Παβοῦς Ἴβεως*, cioè *Παβοῦς* figlio d' Ibis, è in un papiro del II secolo dopo Cristo; vedi *Lond. Pap.*, II, 474 e il *Namenbuch* del Preisigke) (1).

Questo non impedisce affatto, s' intende, che nel caso nostro *Ἶβις* non sia un nome, ma un soprannome. Anche oggi, tanta gente si chiama Leone, o Tigri, o Volpe, o Maiale, o Giraffa, o Coniglio; ma quando io chiamo un tale « il coniglio », adopero non un nome vero, ma un soprannome per designare un uomo che somiglia a quell'animale, e non penso neppur per sogno alla brava gente che ha la sventura di portare proprio quel cognome. *Ἶβις* fu, dunque, un nome vero; ma ognuno, pronunziandolo, avrà pensato subito all' uccello di quel nome. Era, dunque, adattissimo come soprannome.

(1) È curioso, anzi, che il ROSTAGNI non si serva di questa testimonianza per avvalorare la sua tesi che Ibis non sarebbe un soprannome. Ad ogni modo è evidente che, se anche gli Egiziani si chiamavano *Κύων*, *Αἴλουρος*, *Μῦς*, *Ἶβις*, si saranno certo serviti di questi soprannomi ogni volta che avranno voluto assomigliare qualcuno al cane, al gatto, al topo, all' ibis. Tanti nomi ridicoli, che si direbbero coniati da Aristofane per burla, si ritrovano nell'onomastica attica: questo non vuol dire che la gente canzonata da Aristofane si chiamasse proprio così; ma che il poeta si diverte a canzonare chi vuole, appiccicandogli dei nomi usati in Attica, ma ridicoli. Il fatto ch'erano più o meno usati, non li rendeva meno ridicoli. Allo stesso modo, Ibis, anche se migliaia d' Egiziani si chiamavano così, era pur sempre il nome d' un uccello prima d'essere il nome d' un uomo.

Digitized by Google

Lo stesso esempio di Aristofane, citato dal Rostagni (*Uccelli*, 1296): « Licurgo si chiamava ibis; Cherefonte, pipistrello » mostra chiaro che per Aristofane Ἶβις era soprannome, e, innanzi tutto, nome d' uccello. Del resto, di soprannomi gli Egiziani non erano davvero avari, se quasi tutti i loro re, dal Filopatore in poi, oltre ad avere i loro nomi ufficiali e rituali, hanno un soprannome popolare che talvolta ha preso nella storia il posto dei nomi ufficiali.

D'altra parte, che Ibis sia per Callimaco un soprannome, e che debba esser messo in relazione con l' uccello ibis, provano indiscutibilmente i vv. 449-450 di Ovidio:

> Et quibus exiguo volucris devota libello est
> Corpora proiecta quae sua purgat aqua.

Questi due versi sono intercalati a un tratto alla lunga serie di morti, di supplizi, di disgrazie che Ovidio augura all'odiato nemico dal v. 251 in poi: col v. 451, la serie ricomincia, e dura fino alla fine del poemetto.

Dal distico 449-450 si ricava che nel carme callimacheo qualche accenno all' uccello ibis può esserci stato; che, cioè, un certo paragone tra l' uccello e l' uomo a cui si dava per strazio quel nome vi poteva essere almeno abbozzato e fatto balenare al lettore. Questo non vuol dire punto, come ha supposto a torto l' Ellis (*Commento all'Ibis*, XL), che Callimaco inveisse contro l' uccello, esponendo ad una ad una le sue cattive qualità. Callimaco se la prendeva con un uomo, non con un uccello: supporre una serie di maledizioni contro un uccello, è assurdo e di pessimo gusto. Le parole *volucris.... corpora proiecta quae sua purgat aqua* devono interpretarsi, dunque, soltanto, come perifrasi dell' uccello ibis, ossia, in sostanza, dell' uomo a cui, per comodità polemica, è stato dato per soprannome il nome dell' uccello. Dovrebbe essere, inoltre, ma forse non sarà inutile aggiungere, che Callimaco non avrà affatto rimproverato all' uccello quella sua curiosa proprietà a cui accenna Ovidio: è inutile, dunque, che i filologi disputino se purgarsi il ventre con quella specie di clistere sia esempio di *munditia* o d' *immunditia*. Io non saprei risolvere una questione di tal genere: per fortuna, è inutile. Callimaco non para-

Digitized by Google

gonava affatto il suo nemico all' uccello ibis per la faccenda del clistere. *Corpora proiecta quae sua purgat aqua* è solamente una specie di γρῖφος per indicare l' ibis, γρῖφος che verosimilmente non sarà d' Ovidio, il quale rifugge da ricercatezze di questo genere, ma che risalirà davvero all' *Ibis* callimacheo. Callimaco, il dotto autore del Περὶ ὀρνέων, una volta, invece di chiamare l' uccello ibis col suo vero nome, avrà usato quel γρῖφος, senza insisterci troppo e senza nessuna idea di volerne fare un capo d'accusa all' uccello ibis. Era, poi, un γρῖφος, in fondo, chiaro: nessun altro uccello aveva quella proprietà così singolare, e tutti gli scrittori che parlano dell' ibis (per esempio, Plinio, Eliano), non fanno mai a meno di accennare a quel curioso particolare. Ovidio, scrivendo i vv. 449-450, si ricorda evidentemente di un verso di Callimaco.

Il poeta vuol dire: « E sono da aggiungere tutte le maledizioni che Callimaco scagliò contro il suo nemico ». Che cosa abbia di strano questo discorso, non capisco davvero. Che tutto il libretto di Callimaco, cioè le sue ἀρραί, si diano in blocco come una giunta alla derrata del *libellus* ovidiano, è proprio un tratto di finezza del nostro poeta.

Se poi alcuni filologi han voluto desumere dal distico 449-450 che tutti gli esempi che seguono, dal v. 451 alla fine, derivano dall' *Ibis* callimacheo, la colpa è tutta dei filologi (1). Se mai, proprio il contrario si dovrebbe desumere da quel distico: se Ovidio, in aggiunta a tutti i suoi esempi, mette in conto quelli di Callimaco, vuol dire che quelli di Callimaco erano *toto caelo* differenti. Infatti, la tesi dello Schanz avrebbe qualche probabilità nel solo caso che *tutti*, nessuno escluso, gli esempi dal v. 451 alla fine potessero derivare dall' *Ibis* greco; che cioè, dal v. 451 in poi, il poeta latino traducesse il modello ellenistico. Ovidio prima adoprerebbe esempi suoi; da un certo punto in poi, tradurrebbe Callimaco. Veramente, è un'ipotesi, *a priori*, abbastanza strana; che però è sempre un' ipotesi ammissibile, se non probabile. Ma, per tacere di altro, non possono esser di origine callimachea nè i vv. 593-594, che

(1) Rispecchia questa opinione SCHANZ, *Gesch. d. Röm. Litt.*, II4, 1, 336.

Digitized by Google

trattano di Palinuro, nè i vv. 631-632, che accennano a Eurialo e Niso: gli uni e gli altri derivano evidentemente dall'*Eneide* virgiliana. Ora, bastano questi versi a provare che tutta la base del ragionamento dello Schanz è falsa. Nè è possibile far eccezione per questi distici, o per altri; è proprio il caso di dire ai critici che volessero sostenere ad ogni costo la derivazione callimachea che, questa volta, non sono possibili vie di mezzo: o tutto, o nulla. Ma che tutto derivi da Callimaco, è assolutamente impossibile. E allora vuol dire che i vv. 449-450 vanno interpretati diversamente.

Del resto, è un' interpretazione che non dovrebbe far difficoltà, e forse non ne avrebbe fatte, se i critici si fossero messi d'accordo nello spiegare le allusioni del distico precedente:

> Et quae Penthides fecit fraterque Medusae
> Eveniant capiti vota sinistra tuo.

Chi sia *Penthides*, i critici non hanno mai saputo (1); e meno che mai sanno chi sia quel misterioso *frater Medusae*. Ma, insomma, chiunque siano questi due personaggi, si ricava chiaramente dal secondo verso, dal v. 448, che essi *fecerunt vota*, lanciarono imprecazioni, simili a quelli che il poeta vorrebbe colpissero il suo nemico. Seguono subito dopo i vv. 449-450, che si riferiscono alle imprecazioni di Callimaco nel suo *Ibis*. Evidentemente, le imprecazioni di Callimaco sono citate solamente come un esempio di *vota*, come sono esempi di *vota* quelli di *Penthides* e quelli del *frater Medusae*. *Penthides* e il *frater Medusae*, chiunque siano veramente, sono personaggi mitologici; ma mitologia e storia si danno continuamente la mano nell'*Ibis* ovidiano, e non può apparire davvero strano che i *vota* di Callimaco si trovino accanto a quelli dei due misteriosi personaggi mitologici.

(1) Ma avrà ragione l'editore inglese dell'*Ibis*, l' OWEN, che legge *Pitthides* adombrato in *Pithoides* o *Pitoides* dei codici deteriori; sono noti a tutti i *vota* pronunziati da Teseo, il nipote di Pitteo, contro il figlio Ippolito. L'OWEN intende che il *frater Medusae* sia Euristeo (si può confrontare Apollodoro, 2, 4, 5). Ad ogni modo, che si debba leggere *fraterque Medusae*, com' è attestato dai migliori codici *G* e *P*, al posto della bestiale lezione *de fratre Medusae*, è indubbio. E l'OWEN ha il merito d'aver rimessa nel testo la lezione giusta.

Digitized by Google

Il Rostagni (op. cit., 14) giudica « assurdi e illogici » i vv. 449-450, perchè li ritiene incompatibili col fatto che il poeta ha « dichiarato nella prefazione di essere per riprodurre l'*Ibis* di Callimaco ». Ma proprio questa pretesa *dichiarazione* del poeta è fantasia del Rostagni: i vv. 55 sgg. vanno interpretati, come s'è veduto, molto diversamente. Il Rostagni, per dimostrare la tesi fondamentale del suo libro, crede necessario considerare interpolato il distico 449-450. Che alla sua tesi sia necessario, anzi indispensabile, espungere il distico, è indiscutibile; ma che il distico debba essere espunto, è un'altra questione.

Il Rostagni, per dimostrare che i versi sono interpolati, ricorre a una spiegazione curiosa. Si serve di uno scolio del *Cod. Seminarii Patavini* 36, che, leggendo *Battiades* invece di *Penthides* a v. 448, fantasticava che « il fratello di Medusa » fosse, senz'altro, Apollonio Rodio. E ritiene, che, riferita a Callimaco l'allusione e non sembrando tuttavia i due versi abbastanza chiari, qualche grammatico, per spiegarli, avrebbe aggiunti i versi seguenti 449-450 sull'*exiguus libellus* e l'uccello ibis.

L'ipotesi del Rostagni è manifestamente assurda. Gli scolii del cod. 36 del Seminario di Padova *sapiunt doctrinam litterarum renascentium*, per dirla col latino di C. Zipfel; gli altri scolii ignorano completamente la curiosa spiegazione dei vv. 447-448 (1). Invece, il distico 449-450 si trova in tutti i co-

(1) Che davvero i vv. 447-448 alludano a Callimaco è fantasticheria di C. ZIPFEL, in una sua dissertazione del resto buona (*Quatenus Ovidius in Ibide Callimachum aliosque fontes, imprimis defixiones secutus sit*); com'è pure fantasticheria dello ZIPFEL che gli scoliasti dei codici più antichi leggessero *Battiades* invece di *Penthides*. In realtà, *G* ha *Pentides*, *Ask.* ha *Penthiades*, il *Repertorium* del MURE *Penthides*, il solo *C* ha *Panciades*. Evidentemente la forma più corrotta è *Panciades*, e l'archetipo degli scolii avrà avuto proprio *Penthides*, non *Bauciades*, come vorrebbe lo ZIPFEL. La citazione *ut ait Bauciades* dei codici *C* e *Ask.*, da cui lo ZIPFEL vorrebbe ricavare la forma dell'archetipo, è, invece, uno dei tanti autoschediasmi di *C* e di *Ask.*, derivanti dal testo stesso d'Ovidio, ai quali, proprio questa volta, non si sa perchè, il critico vuol dar fede. Del resto, tutti i codici, *G*, *C*, *Ask.*, ed anche il *Repertorio* del MURE, accennano, negli

Digitized by Google

dici, anche nel *Galeanus* che è del 1180. È vero proprio il contrario di quello che il Rostagni sostiene: proprio i vv. 449-450, ch'egli, del tutto a torto, vuole espungere, hanno indotto un umanista a interpretare il distico precedente, di difficile interpretazione, sul modello del facile distico 449-450 (1). Del resto, lasciando da parte ogni altra considerazione, quale tardo grammatico avrebbe definito con tanta disinvoltura *exiguus libellus* l'*Ibis* callimacheo? Quale tardo grammatico avrebbe saputo definire con tanta esattezza l'uccello ibis?

Il distico 449-450 è, dunque, autentico; ed è, inoltre, dove si trova, perfettamente a posto.

Da esso si può dedurre che il poemetto callimacheo doveva essere notevolmente inferiore per estensione a quello di Ovidio, se il poeta latino chiama *exiguus libellus* l'*Ibis* callimacheo. Ma anche l'*Ibis* di Ovidio è un *libellus* (così lo chiama il poeta stesso a v. 51): l'*Ibis* latino ha 644 versi. L'*Ibis* di Callimaco sarà stato, dunque, *exiguus* di fronte al poemetto di Ovidio: se no, l'aggettivo *exiguus* non avrebbe senso. Callimaco avrà scritto assai meno di 644 versi (2).

Era quanto si poteva legittimamente ammettere anche *a priori*: il poeta di Cirene, che chiamava « grossi malanni » i libri grossi, non si sarà trovato precisamente a suo agio ad elencare troppi esempi di atroci disgrazie da augurare al suo nemico. La facilità e la verbosità d'Ovidio sono capaci di ben altri miracoli. Quest'informazione, dunque, dataci dal calunniato distico 449-450, in sè verosimile *a priori*, è anch'essa buon indizio dell'autenticità del distico.

Una volta dimostrata la genuinità dei vv. 449-450, si può affermare anche con maggior sicurezza che *Ibis* è davvero un soprannome, non un nome. Che Ovidio, alludendo a una per-

scolii, a Ipponatte. Come fa lo ZIPFEL a conciliare la menzione d'Ipponatte con la genuinità dell'accenno a Callimaco e ad Apollonio Rodio?

(1) Infatti gli scoliasti, che spiegano bene i vv. 445-450, dicono un'infinità di sciocchezze senza senso comune sui vv. 448-449.

(2) Ma, naturalmente, l'*Ibis* non era un epigramma, come fantasticò lo SCHNEIDER (*Callimachea*, II, 276 sgg.). Lo SCHNEIDER fu confutato, con ragione, dal RIESE (*Jahrb. f. Kl. Philol.*, 1874, 377-381): ma forse non ce n'era neppure bisogno.

Digitized by Google

sona che si chiamava Ibis davvero, volesse fare, in quel distico, un doppio senso insipido, è manifestamente assurdo.

Naturalmente, è difficile dire perchè mai Callimaco battezzasse appunto con quel nomignolo l'odiato rivale. L'ibis è l'uccello specificamente egiziano: tanto è vero che Aristofane, per rimproverare a un tale la sua origine egiziana, lo chiamava senz'altro *Ibis*. Quest'uccello, infatti, come c'informa Eliano (*De nat. animalium*, II, 38) non può lasciare l'Egitto: quando è portato via dalla sua patria, si lascia morir di fame. E per gli Egiziani l'ibis era, anzi, un uccello sacro, perchè uccisore dei serpenti (vedi, per es., Erodoto, II, 75): era sacro a Thot, il dio di Naucrati (Platone, *Fedro*, 274).

Par, dunque, sicuro che Callimaco, chiamando *ibis* il suo avversario, abbia voluto rimproverargli, a ragione o a torto, la sua origine egiziana. Vediamo se questo rimprovero potesse, o non potesse, applicarsi ad Apollonio.

L'autore degli *Argonauti* è detto *Ἀλεξανδρεύς* nelle due *Vite* anonime e in Suida, *Ρόδιος ἢ Ναυκρατίτης* in Eliano e Ateneo. Ora, scambi e dubbi continui, a questo riguardo, sono frequentissimi per un gran numero di personaggi del IV e III secolo, a cui sono state attribuite spesso dagli antichi origini molto diverse. Per esempio, Apelle è detto Efesio, Colofonio e Coo (*RE*, I, 2689); Filarco, Ateniese, Naucratita, Sicionio (Susemihl, *Griech. Litt. d. Alex.*, I, 630); Istro, Cireneo, Macedone, Pafio. Così pure, uno scrittore del V secolo, Erodoto di Alicarnasso, è detto ora di Alicarnasso, ora di Thurii, perchè era stato colono della nuova città in Magna Grecia; così pure, un critico del II secolo, Aristarco, è detto *φύσει Σαμοθράξ, θέσει Ἀλεξανδρεύς*.

È cosa tutt'altro che strana, dunque, che ad Apollonio siano attribuite dalla tradizione parecchie patrie, tanto da mettere in imbarazzo qualunque critico volesse saper qualche cosa di preciso sull'origine del poeta.

A prima vista appare degna di fede la notizia dataci da Ateneo (VII, 283 *d*) e da Eliano (*De nat. anim.* XV, 23) che Apollonio sarebbe stato un *Ναυκρατίτης*. È vero che tutti e due, quando citano *Ἀπολλώνιος Ῥόδιος ἢ Ναυκρατίτης*, trascrivono proprio un frammento della *Ναυκράτεως Κτίσις* di

Digitized by Google

Apollonio. Ma è assai poco probabile che tutti e due deducessero, dal fatto che il poeta scrisse una *Ναυκράτεως Κτίσις*, ch'egli fosse di Naucrati. Tanto più che almeno Ateneo par bene che non copiasse neppure i passi che citava (Pasquali, *I due Nicandri*, in *Studi di filol. class.*, 1913, 108), ma ne indicasse il principio e la fine, facendoli poi copiare dai suoi schiavi: ora è evidente che, se non li copiava, non ci rifletteva troppo sopra. Io non so perchè il Knaack (*R. E.*, art. *Apollonios*) voglia negare ogni credito alla notizia di Ateneo ed Eliano. L'indicazione *῾Ρόδιος ἢ Ναυκρατίτης* può benissimo derivare da un'edizione stessa di Apollonio; ad ogni modo, rispecchia una tradizione, non è deduzione improvvisata di Eliano e Ateneo.

Ma d'altra parte, Suida, le due *Vite* anonime e il papiro d'Ossirinco 1241 chiamano concordemente Apollonio *᾽Αλεξανδρεύς*.

Non è giusto metter nel conto, come si suol fare, Strabone (14, 655), perchè questi nomina Apollonio insieme con Dionisio Trace: *Διονύσιος ὁ Θρᾷξ καὶ ᾽Απολλώνιος ὁ τοὺς ᾽Αργοναύτας ποιήσας, ᾽Αλεξανδρεῖς μεν, ἐκαλοῦντο δὲ ῾Ρόδιοι*. Per Strabone, dunque, Apollonio poteva essere anche *᾽Αλεξανδρεύς* come Dionisio Trace, il quale, se pure sarà stato Alessandrino di nascita, dovè esser Trace d'origine. Restano le altre testimonianze. A prima vista la soluzione più verosimile appare una combinazione: Apollonio, nato a Naucrati, sarebbe poi divenuto *᾽Αλεξανδρεύς*, cioè cittadino di Alessandria. E tanto più l'ipotesi appare legittima che una grande città come Alessandria facilmente può aver prevalso su Naucrati nella tradizione: è verosimile che un *Ναυκρατίτης* sia detto *᾽Αλεξανδρεύς*, non viceversa.

Ma si deve pensare, d'altra parte, che la designazione *᾽Αλεξανδρεύς* ci è data da troppe testimonianze; che le *Vite* anonime sono, in complesso, una buona fonte, come ha provato recentemente il papiro d'Ossirinco 1241, che ha mostrata degna di fede una notizia screditatissima delle *Vite*; che infine, il papiro proprio su Apollonio è largo di notizie. Infatti, esso c'informa che questo poeta fu discepolo di Callimaco, fu maestro dell'Evergete, fu soprannominato *ὁ ῾Ρόδιος*; ci dà anche notizia che fu *᾽Αλεξανδρεύς*. Il papiro tiene eviden-

Digitized by Google

temente a distinguere Apollonio Rodio da Apollonio *ὁ εἰδογράφος*, anch'egli *Ἀλεξανδρεύς*, anch'egli bibliotecario. Se la tradizione avesse potuto, avrebbe certo distinto Apollonio di Naucrati da Apollonio di Alessandria. Si noti che lo stesso papiro dice di Aristarco: *Ἀρίσταρχος Ἀλεξανδρεύς, ἄνωθεν δὲ Σαμοθρᾴξ*; distingue, cioè, per Aristarco, la patria vera da quella acquisita. Apollonio Rodio dovette, dunque, essere davvero di Alessandria. Si può pensare che la sua famiglia fosse originaria di Naucrati (Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung*, I, 206); ed è la soluzione più accettabile, perchè, d'altra parte, *Ναυκρατίτης* di Eliano e Ateneo dev'essere pure spiegato in qualche modo.

Che Apollonio abbia cantato la fondazione di Naucrati, colonia milesia del VII secolo (Prinz, *Funde aus Naukratis*, in *Klio*, suppl. VII, 1908, 3), o, in ogni caso, del VI secolo, è la più antica città greca di Egitto. E d'altra parte Apollonio scrisse anche una *Κτίσις* di Alessandria.

Comunque, non ha fondamento la tesi dell'Ellis (*Prolegomeni all'Ibis*, 37 sgg.) che Callimaco chiamerebbe *ibis* Apollonio, perchè l'ibis era l'uccello sacro di Naucrati, patria del poeta. Tanto più che io non so come l'Ellis possa conciliare questa sua tesi con l'altra, assai più fondata, che Callimaco rimprovererebbe al suo rivale di *βαρβαρίζειν*, d'essere un Egiziano o un egizianeggiante. Un cittadino di Naucrati poteva dirsi più Greco d'un cittadino di Alessandria. Un papiro dell'età imperiale (De Ricci, *C. R. Acad. Inscr.*, 1905, 162 sgg.) ci mostra che i Naucratiti nella loro costituzione, che servì di modello ad Antinoopoli, avevano ancora divieto di *ἐπιγαμία* con gli Egizi. I critici (Wilcken, *Grundzüge der Papyruskunde*, I, 13) giustamente osservano che un divieto simile deve riferirsi anche all'età tolemaica, e deve, anzi, risalire all'origine della città: un divieto di *ἐπιγαμία* è concepibile solo per una città fondata in un tempo in cui era profondamente sentito il contrasto tra *Ἕλληνες* e *βάρβαροι*. Che Naucrati fosse, già al tempo dei primi Tolomei, *a mere egyptian town*, è congettura senza fondamento del Mahaffy (*Empire of the Ptolemies*, 81) troppo spesso ripetuta senza controllo.

Digitized by Google

In conclusione, se davvero Apollonio potè esser considerato con qualche apparenza di ragione un Egiziano, sarà nato assai più probabilmente ad Alessandria che a Naucrati. È facile supporre che il greco *Σιλλεύς*, Naucratita o figlio d'un Naucratita, andato ad abitare ad Alessandria (dove non c'era divieto d'*ἐπιγαμία*) vi sposasse una donna egiziana. In questo caso, Apollonio sarebbe *Ἀλεξανδρεύς*, Egiziano per parte di madre, e non mancherebbero, infine, buone ragioni per chiamarlo *Ναυκρατίτης*. Del resto, non è affatto improbabile ch'egli avesse sangue egiziano nelle vene. Nel libro IV degli *Argonauti* si può osservare una traccia del suo *chauvinisme* egiziano. Nei vv. 257 sgg., Argo parla ai suoi compagni, sbarcati in Paflagonia, che si trovano a mal partito, perchè inseguiti dai Colchi: «Noi torneremo ad Orcomeno dove vi ha detto d'andare quel veridico indovino, che voi avete una volta incontrato. V'è infatti per la navigazione un'altra via, che hanno rivelata i sacerdoti degli immortali, nati nella Tritonide Tebe. Non esistevano ancora tutte le stelle che ora fanno il loro giro nel cielo; non si sapeva ancora nulla, per chi volesse saperne notizie, della sacra stirpe dei Danai; e soli esistevano gli Arcadi Apidanei, gli Arcadi che, secondo la fama, vivevano anche prima della luna, mangiando le ghiande nei monti; non ancora la terra Pelasgica era retta dagl'incliti Deucalionidi: *ma già allora era celebre la terra d'Egitto ricca di messi, madre d'un giovane popolo, il primo venuto al mondo fra tutti*, ed era celebre il fiume Tritone dal settemplice corso che bagna tutta l'Eeria. Infatti, non la bagna mai la pioggia di Zeus: abbastanza crescono le messi per le inondazioni. Di lì dicono che un uomo partisse e percorresse tutta l'Europa e l'Asia, fiducioso nella forza e nel valore dei suoi soldati e nella propria audacia. Molte città fondò nel suo viaggio; di esse, alcune in qualche luogo sono abitate; altre non più: è passato da allora molto tempo....». Un poeta che canta così l'Egitto, che celebra il popolo egiziano come il più antico fra tutti (più antico, dunque, di Doro, Eolo e Ione, i capostipiti dei Greci), che ricorda Eeria, il vecchio nome della regione, e Tritone, il vecchio nome del suo fiume, che fa un complimento ai sacerdoti di Tebe, esaltando le loro profetiche rivelazioni, che, infine,

Digitized by Google

celebra la gloria del Faraone Sesostri, vuol essere, almeno per un istante, il poeta nazionale egiziano (1).

Si noti che il poeta parla proprio *ex abundantia cordis*: non si tratta d' un pezzo di bravura ch'egli fosse costretto a scrivere per adulazione o per convenienza. I Tolomei erano Macedoni: l'esaltazione appassionata del vecchio Egitto doveva lasciarli freddi. Apollonio è, dunque, sincero: questo vuol dire che, almeno d'origine, doveva essere Egiziano: Un vero Greco che faccia l'egiziano fino a questo punto, non sappiamo immaginarcelo: infatti, il Cireneo Callimaco non parlò mai dell' Egitto, come ne parla, nel passo citato, Apollonio.

Ad ogni modo, non è dubbio il significato di questo passo; non può, dunque, far maraviglia che il Cireneo Callimaco si sia rivolto sdegnosamente all'odiato rivale, rimproverandogli, tra l'altro (lui, che si vantava discendente del re Batto!) d'essere Egiziano (2). In fondo, Apollonio s'era quasi vantato d'essere Egiziano; Callimaco trova opportuno ricordargli la

(1) Che gli Egiziani siano autoctoni e il popolo più antico della terra, è naturalmente un'idea egiziana, che già il Greco Erodoto (II, 2) combatteva col racconto del celeberrimo esperimento di Psammetico, narrato, prima di Erodoto, dal Greco Ecateo (Vedi WIEDEMANN, *Herodots zweites Buch mit sachlichen Erläuterungen*). Che anche i sacerdoti di Memfi non credessero più al primato dell'antichità degli Egizi, come Erodoto vuol farci credere, non è davvero verosimile: il racconto erodoteo è evidentemente d'origine greca. Apollonio parla, dunque, in IV, 257 sgg. come un Egizio, non come un Greco. Ma, se anche si volesse obiettare, quanto all'antichità degli Egizi, che il poeta se ne farebbe qui sostenitore per puro amore d'erudizione, perchè *poeta doctus*, non perchè Egiziano di sentimenti, resterebbero sempre l'elogio dei sacerdoti di Tebe e l'esaltazione del Faraone Sesostri; resterebbe, soprattutto, il tono di tutto il passo, che con l'amore per l'erudizione non si spiega davvero.

(2) Il ROSTAGNI osserva (op. cit., 15, nota): «Callimaco non era, in fondo, meno egiziano di Apollonio». Ma non so quanti saranno d'accordo, in questo, col Rostagni. Cirene è colonia greca del VII secolo; ancora quando Callimaco scrive l'*Ibis*, essa è, fino a un certo punto, indipendente; soltanto con l' Evergete, sarà unita con l' Egitto, e non senza difficoltà: ancora nel 247, Tolomeo (Filadelfo o Evergete che sia) era soltanto στρατηγός a vita, non βασιλεύς di Cirene (Vedi l' iscrizione della costituzione cirenaica del 247 in WILAMOWITZ e FERRI, *Abhandl. d. Pr. Ak. d. Wiss.*, 1926).

Digitized by Google

differenza che corre tra un vile Egiziano e un discendente dei re cirenei. Pensare, come fa qualche moderno, che il saggio e molle Filadelfo non avrebbe permesso a Callimaco di rinfacciare all'avversario la sua origine egiziana, ma se ne sarebbe risentito, è un'ingenuità: il Filadelfo era Greco almeno quanto Callimaco stesso.

Naturalmente, non basta l'origine egiziana di Apollonio a spiegarci perchè mai Callimaco abbia voluto raffigurare all'uccello ibis l'odiato rivale; ci dev'essere stata qualche altra ragione. Soltanto, non bisogna lasciarsi impressionare dai critici che fantasticano (come fa l'Ellis, per esempio, *Proleg.* cit., 39) d'una satira contro il culto degli Egizi per l'uccello ibis: questa sì che sarebbe stata letteratura di pessimo gusto! E Callimaco, uomo di buon gusto, non avrà certo mai avuto un'idea così grossolana. Qualunque satira contro il culto dell'ibis sarebbe stata una sciocchezza inopportuna, e nient'altro: Apollonio avrebbe potuto dire: « Che cosa importa a me del culto dell'ibis? ».

È inutile, dunque, tirare in campo il passo del *Fedro* platonico sull'uccello sacro di Naucrati, e tanto meno le utili informazioni che ci danno Cicerone ed Eliano sulla venerazione degli Egiziani per quell'animale. Un indizio importante ce lo dà, invece, Strabone (823), il quale ci descrive gl'ibis come uccelli voraci e schiamazzanti, che si vedevano in gran numero per tutti i crocicchi d'Alessandria, e facevano essi la pulizia dei macelli, inghiottendo tutti i rimasugli e le spazzature. Se, dunque, Callimaco ha voluto esercitare il suo spirito a danno del nemico, avrà pensato, com'è naturale, non all'uccello sacro di Thot, ma a quegl'ibis che infestavano Alessandria. Un paragone simile, tutti l'avranno capito, perchè si riferiva a una scena che tutti avevano, in qualunque momento, davanti agli occhi. Soltanto la vanità dei filologi moderni poteva arrivare a concepire che Callimaco, incarnando Apollonio nell'ibis, facesse un γρῖφος misterioso e sottile, destinato a esser risolto non dal buon senso degli Egiziani contemporanei, ma dalla penetrazione e dall'acume e dallo zelo dei filologi moderni. Così pure notare, come fanno i filologi, tutte le benemerenze dell'uccello ibis mangiatore di ser-

Digitized by Google

penti e inventore del clistere, è perfettamente inutile. Piuttosto, può fare un po' di luce sulle intenzioni di Callimaco il *πολυβορώτατον ὄν καὶ κακοβορώτατον* che Eliano (*H. A.*, 10, 29) attribuisce all'ibis. Callimaco può ben aver rimproverato all'avversario di cibarsi degli avanzi della poesia omerica, come l'ibis si cibava dei rifiuti dei macelli di Alessandria. L'ibis, a quanto pare, divorava tutto quello che trovava, senza badar troppo per il sottile; e così Apollonio, per Callimaco, era certo un uomo *παχύς* di gusti. Il poeta degli *Argonauti* avrà creduto di essere il vero Omerida; si sarà vantato di essere stato il solo poeta capace di rinnovare poesia omerica. Aveva studiato il suo Omero con tanto zelo e tanta diligenza, che poteva avere anche questa illusione. Callimaco gli grida: «Macchè Omero! Tu sei come l'uccello ibis: un *κοπροφάγος*; come l'uccello ibis, tu vai raccattando tutto quello che si trova nelle spazzature» (1). La vanità del poeta degli *Argonauti* non poteva essere schernita più ferocemente.

Nè si può escludere che, incarnando Apollonio nell'uccello che tutti gli scrittori assicurano vorace per eccellenza, Callimaco volesse alludere all'insaziabilità, alla *voracità* del suo avversario. Già bibliotecario, dunque, nel pieno degli onori e della fama (vedi p. 137 sgg); Apollonio aveva voluto conquistare anche la gloria di poeta, in modo da uguagliare, se non superare, quella del maestro. Certo dovette scrivere senza secondi fini, con sentimenti di simpatia e di rispetto per il suo maestro: troppo spesso, negli *Argonauti*, sono imitati gli *Αἴτια* callimachei! Ma, appena terminato il lavoro, o recitatene alcune parti prima d'averlo terminato, il giudizio di Callimaco dovè essere (nè poteva esser diverso) assai sfavorevole. Il discepolo avrà, allora, trovato naturale di dichiararsi superiore al maestro, non scorgendo altro che invidia sotto le censure di lui, e si sarà proclamato l'unico vero seguace della tradizione omerica. È facile capire lo sdegno di Callimaco: se il suo scolaro era arrivato giovane ancora alla direzione della biblioteca, senza

(1) È forse opportuno ricordare il detto attribuito a Eschilo, che definiva le sue tragedie avanzi della mensa d'Omero (ATENEO, 8, 39). Il tono, naturalmente, è diverso.

Digitized by Google

dubbio l'aveva dovuto a lui, che lo aveva lasciato fare, forsanche lo aveva protetto. Il meno che il maestro potesse rimproverare al discepolo era d'essere, come l'uccello ibis, ingordo e insaziabile.

Procedere più oltre nella via delle ipotesi non è lecito; ma ce n'è già abbastanza per giustificare l'identificazione di Apollonio con l'uccello ibis da parte di Callimaco. Allusioni di questo genere, dovevano esser subito evidenti a chiunque: chiunque, leggendo il poemetto callimacheo (è probabile che Apollonio non vi fosse nemmeno nominato), avrebbe dovuto riconoscere, sotto le penne dell'ibis, il poeta degli *Argonauti*. Una canzonatura, per esser davvero canzonatura, dev'essere abbastanza trasparente: se nessuno la intende, la canzonatura non colpisce più il bersaglio. Probabilmente, non nominare neppure Apollonio sarà stato un tratto di finezza del poeta. Di finezza, e insieme di disprezzo per l'avversario. Ma le allusioni saranno state così chiare (certo agli esempi storici doveva precedere, proprio come avviene nell'*Ibis* ovidiano, una parte assai più personale, con le *ἀραί*), che chiunque, anche il meno intelligente dei lettori, doveva capire ogni cosa.

In fondo, il *γρῖφος* ibis = Apollonio doveva essere un *γρῖφος* per modo di dire. I critici ne hanno fatto un *γρῖφος* difficilissimo, volendo attribuire ad Apollonio tutte le qualità, buone e cattive, dell'uccello ibis. Non è assolutamente il caso. Callimaco fa un paragone: non ha punto l'obbligo di far aderire completamente al termine di paragone la persona paragonata. Gli bastano uno o due punti di riferimento importanti, gli basta un *tertium comparationis* qualunque. E' il soprannome rimase: otto secoli dopo, quando forse l'*Ibis* non era più letto, Suida ci tramandava quel soprannome.

3. — Ibis ovidiano e Ibis callimacheo.

Che Callimaco abbia scritto il suo *Ibis* contro Apollonio Rodio, non soltanto trova fondamento nella tradizione (e in una tradizione che va da Ovidio a Suida); ma è perfettamente verosimile in sè. Resta, però, a esaminare la questione dei rapporti tra l'*Ibis* callimacheo e l'*Ibis* ovidiano. Se,

Digitized by Google

infatti, fosse vera la tesi del Rostagni che il poemetto ovidiano sarebbe traduzione in massima parte fedele (con appena qualche aggiunta e qualche rielaborazione) del poemetto greco, avrebbe ragione chi, come il Rostagni, trovando nell'operetta ovidiana qualche particolare di storia ellenistica posteriore alla morte di Callimaco, ne deducesse che il primo *Ibis* non era opera callimachea, ma fu falsamente attribuito a Callimaco. In questo caso, naturalmente, Apollonio Rodio non avrebbe più nulla a che fare con l'*Ibis*; e si dovrebbe negar fede a ogni tradizione.

Il Rostagni, per meglio avvalorare la completa derivazione callimachea del libretto di Ovidio, sostiene una sua tesi molto singolare: Ovidio si scaglierebbe contro un avversario ch'egli non conoscerebbe affatto, di cui non saprebbe neppure il nome.

La tesi è così inverosimile *a priori*, che soltanto argomenti formidabili potrebbero farla valere. Ma gli argomenti del Rostagni non sono davvero formidabili.

Il poeta parla chiaro: un amico (cfr. il v. 19 *et qui debuerat subitas extinguere flammas*), diventatogli nemico, non lo lascia in pace nella sua *relegatio*. Anzi, senza nessuna pietà, cerca di riaprire le sue ferite, cerca di fargli aggravare la *relegatio* in *exilium*; fa strazio del suo nome nel Foro; non lascia che la moglie del poeta pianga la sorte del marito lontano; cerca d'appropriarsi lui degli avanzi del naufragio; infine, fa di tutto perchè al poeta, esule e non più giovine, manchi perfino da vivere. Questo si direbbe un atto d'accusa vero e proprio, che Ovidio lancia contro il suo nemico (vv. 11-22): le accuse sono nette e precise, così nette e precise che la persona in questione doveva essere riconosciuta con sicurezza.

Alla fine, quando ha riassunte tutte le accuse, il poeta prorompe (vv. 29-30):

> At tibi calcasti qui me, violente, iacentem,
> Qua licet et misero debitus hostis ero.

Soltanto, di questo suo nemico, Ovidio non vuol dire il nome, ma vuol tentare con lui un primo esperimento: prima adoprerà le *ambages*, senza scoprire l'avversario, senza parlare per

Digitized by Google

disteso delle sue colpe; poi, se l'avversario continuerà, lo assalirà ad armi corte, ossia col giambo d'Archiloco, mettendo in chiaro ogni cosa.

Tutto questo è logicissimo e chiarissimo: ognuno che legga senza pregiudizi, deve pensare: « Qui Ovidio parla d'un nemico che non vuol nominare, per ora, per timore di peggio. Cerca, intanto, di spaventarlo e d'impressionarlo con una serie d'imprecazioni, sperando che la minaccia dei giambi lo faccia desistere dalle azioni malvage ch'egli sta compiendo a danno del poeta ». Ma il Rostagni (op. cit., 25) vuol fondarsi sui vv. 7-8 dell'*Ibis*:

> Quisquis is est — nam nomen adhuc utcumque latebit —
> Cogit inassuetas sumere tela manus,

per concludere che Ovidio non sapeva il nome del suo nemico. Sembra perfino inutile avvertire che *quisquis est* è chiarito da *nam nomen adhuc utcumque latebit*, che segue immediatamente. Il poeta, fermamente deciso a non nominare il nemico, non può indicarlo come vorrebbe: come può fare, allora, a parlarne, senza dire: *quisquis est*? Ma, come se questo non bastasse, la ragione di quel *quisquis est* è spiegata dal poeta stesso: sicchè l'interpretazione del Rostagni, non appare neppure lontanamente possibile.

Il critico ricerca con molta diligenza situazioni simili a quella dell'*Ibis* nei *Tristia* (1), e si sforza di trovare in Ovidio

(1) Il Rostagni fa molto male, però, a credere che Ovidio, in *Trist.*, IV, 7, preannunzi l'*Ibis* « mediante un trasparente giuoco di parole fondato sul titolo *Ibis* », solo perchè il poeta, a v. 19, dice:

> Nostra per immensas *ibunt* praeconia gentes,

e a v. 21:

> *Ibit* ad occasum quidquid dicemus ab ortu....

C'era proprio bisogno d'attribuire a un poeta rispettabile com'è senza dubbio Ovidio questi giochetti di pessimo gusto? Se si deve andare a caccia di giuochi di parole, posso citare anch'io *Ep. ex P.*, IV, 3, 51 (in cui il poeta si rivolge, proprio come nell'*Ibis*, a un nemico che non vuol nominare):

> « Litus ad Euxinum », siquis mihi diceret, « *ibis* »....

Anche questo è un preannunzio dell'*Ibis*? Certo, *ibis* è più vicino a *Ibis* che non siano *ibit* o *ibunt*....

Digitized by Google

espressioni incerte, che rispecchierebbero il dubbio del poeta, il quale si vedrebbe perseguitato senza sapere da chi. Così, il Rostagni richiama *nescio quis* di *Trist.*, I, 6, 13, *si quis es*, *quicumque es* di *Trist.*, III, 11, v. 1 e v. 63. Ma dimentica il critico che, se il poeta si riferisce, come pare, sempre alla stessa persona, anche la situazione è la medesima? I *Tristia* sono poco anteriori o contemporanei (1) all'*Ibis*: d'altra parte, il poeta non dovette mai mandare ad effetto la minaccia fatta nell'*Ibis*, d'inveire contro il suo nemico chiamandolo col suo vero nome. I *Tristia*, dunque, poco anteriori o contemporanei all'*Ibis*, non possono che rispecchiare una situazione simile a quella dell'*Ibis* o la stessa situazione dell'*Ibis* (2). E però *nescio quis*, *si quis es*, *quicumque es* dei *Tristia* si devono spiegare allo stesso modo del *quisquis est* dell'*Ibis*. Senza contare che *nescio quis* può ben significare *an insignifiant creature*, come osserva giustamente l'Housman (art. cit.). Ma certo il Rostagni ha dimenticata la fine dell'*Ibis* (vv. 639 sgg.):

> Haec tibi tantisper subito sunt missa libello,
> Immemores ne nos esse querare tui.
> Pauca quidem fateor, sed di dent plura rogatis,
> Multiplicentque suo vota favore mea.
> *Postmodo plura leges et nomen habentia verum,*
> Et pede quo debent acria bella legi.

Il poeta dice esplicitamente che è pronto a metter fuori il nome. Com'è possibile, dopo questo, sostenere che Ovidio non conosceva il suo nemico? Come si fa a parlare di «esaltazione», di «fantasia malata del povero poeta», che si sca-

(1) Il primo libro dei *Tristia* è della primavera del 9 d. Cr.; il terzo libro era finito nella primavera dell'anno 10; il secondo prima dell'inverno 9-10. Il quarto dei *Tristia* dev'essere della primavera dell'11; il quinto — la decima elegia fu scritta nell'inverno 11-12 — era completo nella primavera del 12.

(2) Per esempio, se nell'elegia ad Augusto (*Trist.*, II) il poeta afferma di non credere che anche uno solo dei Romani abbia goduto dei suoi mali e abbia infierito contro di lui, questo non vuol dire, come sostiene il ROSTAGNI, che c'è contraddizione con l'*Ibis*, in cui il poeta, si lamenta proprio di chi l'ha calpestato nella sventura, e che, dunque Ovidio ha scritto l'*Ibis* con la mente esaltata. La spiegazione vera è molto più semplice: l'elegia ad Augusto (composta prima dell'inverno 9-10 d. Cr.; cfr. per questo, SCHANZ, op. cit., II^4, 1, 328) è anteriore all'*Ibis*.

Digitized by Google

glierebbe contro un nemico ipotetico, dell'esistenza del quale egli stesso dubiterebbe? Come si fa a sostenere che a codesto inesistente nemico il poeta (un bel tipo di maniaco, in verità!) avrebbe indirizzato alcune elegie?

Del resto, la fine dell'*Ibis* parla chiaro. E parlano chiaro altri due passi dell'*Ibis*, in cui il poeta c' indica la Libia come la patria del suo nemico. A v. 222, egli dice che Ibis

Cinyphiam foedo corpore pressit humum (1);

nei vv. 501-502, la leonessa è detta *popularis* di Ibis. *Cinyphia* significa tutta la Libia in generale (cfr. *Cinyphiae segetis* di *Ep. ex P.*, II, 7, 25): il nemico d'Ovidio era, dunque, un Libio, cioè una persona determinata, di cui Ovidio conosceva nome, vita e miracoli. Che noi non riusciamo a identificarlo, è un'altra questione. Ma come potremmo sperare di riconoscere costui, se le uniche notizie che abbiamo su lui son proprio quelle che ci dà Ovidio, e se proprio Ovidio dichiara esplicitamente di non voler dire chi è? È inutile, dunque, tentare qualunque identificazione, come han fatto i critici, con Messalla Corvino o con Igino o con Giuba il giovane, o con qualche altro ancora. Ma che il nemico d' Ovidio sia un Libio, non è davvero lecito mettere in dubbio. Il Rostagni trova strano (op. cit., 24) « che il Romano nemico di Ovidio fosse nativo della Libia, com'era, naturalmente, l'Ibis del poemetto greco », e vuol sostenere che *Cinyphia humus* sarebbe semplice reminiscenza del modello greco: il poeta latino sarebbe così pedissequo seguace del modello greco da fare il proprio Ibis nativo della Libia (2), « rasentando l' irrazionalità o l' inco-

(1) Indubbiamente ha torto, come nota il ROSTAGNI, lo scoliasta di *P* a spiegare *terram ita turpem sicut est Cinyphia.* Ma non è punto vero che questa interpretazione appartenga alla parte più recente e posticcia degli scolii come sostiene il ROSTAGNI (op. cit., 23): proprio *P* conserva gli unici scolii liberi da falsificazioni. Soltanto, questa interpretazione è falsa; ma subito dopo *P* stesso dà l' interpretazione giusta: *Vel quia natus est in ipsa Cinyphia ubi abundant hirci.* Uno stesso scolio, dunque, ci dà due interpretazioni diverse: l' una vera, l'altra falsa.

(2) Della Libia senz'altra specificazione, perchè il Cinipe è un fiume della Libia. Le allusioni al lago Tritonio, che vede il ROSTAGNI (op. cit., 21-22) nei vv. 225-226, sono fantasie.

Digitized by Google

scienza ». Le ultime parole tra virgolette non sono mie, ma del Rostagni, che ha un certo sentore, per fortuna, egli stesso che la sua tesi è disperatamente assurda. Ma c' è da osservare ancora che niente ci dice che il nemico di Callimaco fosse un Libio ; anzi, la sua identificazione con l' ibis, uccello specificamente egiziano, ci mostra con sicurezza che quest'avversario era un Egiziano. Nessun accordo, perciò, tra Callimaco e Ovidio, nessuna combinazione, più o meno strana : il nemico di Ovidio è un Libio ; quello di Callimaco un Egiziano.

Il nemico d' Ovidio, dunque, è persona vera, non è nome vano senza soggetto. E in tutta la prima parte del poemetto ovidiano sarà possibile trovare riscontri importanti con le *defixiones*, come ha mostrato Carlo Zipfel (op. cit.) ; ma non è possibile trovare nessuna traccia dell'originale greco (1). Fa male il Rostagni andando dietro, per questa parte, alle fan-

(1) Il ROSTAGNI nota, è vero (op. cit., 18), i vv. 35-36 :

> Et nova fraterno veniet concordia fumo
> Quem vetus accensa separat ira pyra,

che alludono alla pira di Eteocle e Polinice dalla quale il fumo usciva diviso in due nuvolette. Per il critico, questi due versi, anzi tutto il passo 31-42, che è una serie di *ἀδύνατα*, sarebbe un frammento dell'*Ibis* greco. Ora, è vero che questo particolare della pira risale a Callimaco : ce ne informa il poeta stesso in *Trist.*, V, 5, 33 sgg., ricordando la stessa leggenda :

> Consilio, commune sacrum cum fiat in ara
> Fratribus, alterna qui periere manu,
> Ipsa sibi discors, tamquam mandetur ab illis,
> Scinditur in partes atra favilla duas.
> Hoc, memini, quondam fieri non posse loquebar,
> Et me Battiades iudice falsus erat :
> Omnia nunc credo, cum tu non stultus ab arcto
> Torga, vapor, dederis Ausoniamque petas.

È possibile che la testimonianza del *Battiades*, così esplicitamente tirata in campo, si riferisca a due versi soli dell' *Ibis* greco, in cui Callimaco direbbe, se non proprio

> Et nova fraterna veniet concordia fumo....

certo qualche cosa di simile ? È evidente che il passo più esteso dei *Tristia*, dove Callimaco è citato, non l'*ἀδύνατον* dell'*Ibis*, è veramente vicino a Callimaco. Di conseguenza, quest'ultimo deve aver trattato la leggenda del fumo diviso in due in una narrazione distesa degli *Αἴτια*, non in un *γρῖφος* dell'*Ibis* dell'estensione di due versi.

Digitized by Google

tasticherie dell' Ellis, che volle vedere in alcuni particolari qualche connessione con costumi e riti egiziani. Il tono di Ovidio in questa prima parte è molto vicino a quello delle *defixiones* popolari, come lo Zipfel ha dimostrato: si deve credere che anche i poeti ellenistici nelle loro *ἀραί* avessero questo tono? Non è possibile, naturalmente, dare una risposta decisiva, perchè non abbiamo se non pochi frammenti di queste *ἀραί* poetiche. Ma è lecito supporre, *a priori*, che nè il contenuto nè lo stile siano callimachei: troppo è verboso e prolisso e volutamente pedestre Ovidio in questa prima parte.

Ma il Rostagni crede (op. cit., 34 sgg.) di aver trovati nella seconda parte, in quella storico-mitologica, tre passi che dimostrerebbero in modo indubbio la loro derivazione non soltanto da Callimaco, ma dall'*Ibis*, callimacheo o pseudocallimacheo che sia. Occorrerà, dunque, esaminare ad uno ad uno i tre passi. Il primo è costituito dai vv. 315-316: Ovidio, tra le infinite morti e sciagure che invoca sul capo del disgraziato Ibis, gli augura:

> Utque necatorum Darei fraude secundi,
> Sic tua subsidens (1) devoret ossa cinis.

Il Rostagni vuol fondarsi sullo Scoliasta per dimostrare che questi due versi appartengono all'*Ibis* callimacheo. Ma che gli scolii all'*Ibis* siano pieni di invenzioni, d'autoschediasmi, di falsificazioni, è noto a tutti, e il Rostagni stesso non lo contesta. D'altra parte, è vero che negli scolii non tutto è inventato o spropositato: c'è una parte che risale evidentemente a un nucleo più antico e non manca di buona erudizione. Per esempio, il codice Filippico ha gli scolii immuni dalle falsificazioni degli altri codici: è vero, però, che il codice Filippico non serve per tutti i casi, perchè i suoi scolii sono sobrissimi e rarissimi, e commentano solo un piccolo numero dei distici complessivi! La testimonianza degli scoliasti non

(1) *Succindens*, come preferisce leggere il ROSTAGNI, si trova soltanto nel codice Galeano: è *lectio facilior* di *subsidens*, che hanno tutti gli altri codici.

Digitized by Google

può, dunque, nè essere accettata a occhi chiusi, nè esser rigettata *a priori*: dev'essere, invece, vagliata caso per caso.

Per il distico 315-316, gli scolii di *P*, quelli che meriterebbero maggior fede, mancano. Gli scolii degli altri codici commentano: « *Dareus secundus primi filius, iurans se non interfecturum homines suis solitis tormentis, eos cinere calido obrutos interficiebat. Unde Callimachus ait contra suum Ibin*:

> Sic tu depereas sicut periere secundus
> Quos multo Dareus obruerat cinere ».

Qui gli scoliasti citerebbero, nientemeno, la traduzione latina dell'*Ibis* greco, cioè un'altra traduzione più letterale, perchè i versi di Ovidio sarebbero già una traduzione. Tutto questo è abbastanza strano *a priori*, e non so come mai non se ne accorga il Rostagni. Ma c'è una difficoltà anche più grave: è noto che gli scoliasti dell'*Ibis* hanno la mania di citare versi falsi di Properzio, Tibullo, Lucrezio, Varrone, Democrito, Omero, Eupoli, Marone. Qualche volta, inventano non solo i versi, ma i poeti: così possiamo leggere versi di Luperco, di Favorano, di Menefrone. Il Rostagni ha il torto di prendere, almeno in parte, sul serio queste sciocchezze: e in tutti i versi attribuiti a *Battus*, *Gallus* (che potrebbe derivare nessuno lo nega, da Call., abbreviazione di Callimaco), *Callimachus*, crede di trovare veri e propri frammenti dell'*Ibis* callimacheo. Ma come mai proprio i versi attribuiti a *Battus*, *Gallus*, *Callimachus* dovrebbero essere autentici, e dovrebbero essere spuri, come sono infatti, tutti gli altri attribuiti ai più diversi poeti di tutte le età? Inoltre, nella migliore delle ipotesi, cioè quando non dicono scempiaggini grossolane, i versi citati dagli scolii sono grossolane parafrasi dei versi stessi di Ovidio. Che altro ci vuole per dichiararli tutti falsi e non tenerne nessun conto? L'interpretazione dell'*Ibis* non può che guadagnarci.

Il Rostagni, invece, crede a occhi chiusi non solo agli scolii, ma ai versi degli scolii. Eppure, nel caso in questione, è evidente, per esempio, che i versi citati dallo scoliasta ripetono, spropositando, i versi di Ovidio. Lo scoliasta, infatti, non ha capito la storia raccontata da Ovidio: il poeta diceva che

Digitized by Google

Dario II faceva *sprofondare* i condannati nella cenere; lo scoliasta dice, invece, tanto nei versi che nella prosa, che il re persiano li *copriva di cenere*. Proprio il contrario di quello che diceva il poeta! Che avesse ragione il poeta, non lo scoliasta, prova il confronto con Valerio Massimo, IX, 2, 6, che parla di condannati che *in illam insidiosam congeriem decidebant*. Eppure, il passo di Valerio Massimo è certo conosciuto dallo scoliasta (vedi Ellis, *comm. ad loc.*) (1); altrimenti, questi non saprebbe spiegarci quel *fraude* ovidiano, difficile a intendersi da chi non sapesse bene tutta la storiella. Lo scoliasta ha imparato, dunque, da Valerio Massimo in che consiste la *fraus* di Dario II (2); ma legge in fretta, e non sa spiegarsi quel difficile *subsidens*, o già forse lo legge *succindens* o *succendens*. Di qui, l'errore della prosa dello scolio; di qui, l'errore dei versi (3).

Per gli altri due passi, il Rostagni non ha neppure l'aiuto degli scolii. Nei vv. 291-292:

> Utque parum mitis, sed non impune, Prometheus,
> Aerias volucres sanguine fixus alas

i commentatori sono imbarazzati da quel *parum mitis* ch'essi non sanno spiegarsi. Certo, è falsa la spiegazione dell' Ellis: « che sbagliò nella sua filantropia: volle giovare agli uomini, e nocque ». *Parum mitis* si può spiegare, io credo, per *audax*, *asper*, nel senso che Prometeo « osò quello che non doveva osare, e per questo fu punito da Giove ». Se nemmeno questa spiegazione piace (4), si può emendare, o si possono segnare

(1) Com'è noto, Valerio Massimo fu molto letto nel Medio Evo: se ne fecero anche riassunti ed estratti.

(2) Secondo il ROSTAGNI (op. cit., 84), proprio il confronto con Valerio Massimo dimostrerebbe la genuinità del racconto degli scolii.

(3) Che i versi degli scolii derivino immediatamente dal distico di Ovidio stesso, lo prova, se non altro, la rispondenza di *secundus*, che chiude l'esametro dello scoliasta, con *secundi*, che è in fine all'esametro di Ovidio. Che, poi, i versi citati dagli Scoliasti siano opera di costoro, lo dimostra la coincidenza di *obruerat* (versi degli scolii) con *obrutos* (prosa degli scolii).

(4) Non può piacere in nessun modo *parum immitis* che l'OWEN vuol mettere nel testo, confrontando con *φιλανθρώπου τρόπου* di AESCHYL., *Prom.*, 11.

Digitized by Google

le due parole con la croce della disperazione. Ma non è lecito assolutamente spiegare *parum mitis* come vorrebbe il Rostagni; questi, ricordandosi d' una vecchia proposta del Sanctius, che voleva leggere, nel testo latino, *parum μῆτις*, cioè « poco saggio », in modo da ottenere un contrasto col nome *Προμηθεύς*, suppone che l'originale greco dell'*Ibis* avesse *παυρομήτας*, e che Ovidio, volendo conservare in latino il giuoco di parole, abbia tradotto alla meglio *παυρομήτας* con *parum mitis*.

Un' ipotesi simile non ha bisogno di essere confutata. È vero che è difficile tradurre in un'altra lingua i giuochi di parole. Ma qualunque traduttore che abbia cervello sceglierà, in ogni caso di questo genere, una di queste due soluzioni: o tradurre fedelmente il senso, lasciando andar perduto il giuoco di parole, o tradurre liberamente, cercando di sostituire il giuoco di parole del testo con un altro simile (1). Ovidio, nel nostro caso, non farebbe nè l' una nè l'altra cosa: non renderebbe il senso di *παυρομήτας*, nè farebbe certo un *jeu d'esprit*. Se poi si crede davvero che, dicendo *parum mitis*, egli volesse fare un giuoco di parole con *Prometheus*, il giuoco sarebbe così insipido, che attribuirlo al poeta delle *Metamorfosi* mi sembra proprio volergli fare un oltraggio ch' egli non merita in nessun modo.

Resta da esaminare il terzo passo addotto dal Rostagni per dimostrare la sua tesi: i vv. 539-540. Il poeta dice:

> Cognitor ut tardae, laesus cognomine, Myrrhae
> Orbis in innumeris inveniare locis

(qualche codice ha *conditor* invece di *cognitor*). Ma questo è uno dei passi più difficili e controversi del poemetto. Il Rostagni fa bene a non accettare le emendazioni violente del Leopardo, che, leggendo *conditor*, propose *Cyrae* invece di *Myrrhae* e *Blaesus* invece di *laesus*: Batto, il fondatore di Cirene, non sofferse mai supplizi, e invece par bene che a un

(1) Il paragone con Properzio, che in III, 5, 8 chiama Prometeo *parum cauti pectoris* è, perciò, contrario, non favorevole alla tesi del Rostagni. Chi fa un giuoco di parole (e lo fa bene) è Properzio, non Ovidio. Perchè Ovidio non avrebbe saputo farlo anche lui, se avesse voluto, non si riesce a vedere.

Digitized by Google

corpo straziato in mille pezzi Ovidio voglia alludere, dicendo *orbis in innumeris inveniare locis*. Ma l' interpretazione del Rostagni non par possibile in nessun modo. Il critico si fonda sugli scolii e vuole spiegare che il *cognitor tardae Myrrhae* sia Cinira, il padre, che solo tardi s'accorse dell'incesto commesso con la figliuola. Ma chi ci ha mai tramandato che Cinira sia stato fatto a pezzi? Ovidio stesso, che nelle *Metamorfosi* (X, 298 sgg.) tratta per disteso il mito di Mirra e Cinara, non sa nulla di questa uccisione di Cinara. È vero che gli scolii sono pronti a raccontarci: « *Cinaras, quia concubuit cum Mirra filia sua, captus est ab hostibus suis et in pulverem redactus, et per diversa loca dispersus* ». Ma gli scolii non sanno nulla: avendo letto *Myrrhae* nei versi d' Ovidio, hanno pensato subito a Cinira; il resto, l' hanno inventato. Il Rostagni dice che non c' è ragione di negar fede a questi scolii: ci sono, invece, tutte le ragioni. *Ab hostibus suis*, un particolare che non ha nessuna relazione con l' incesto di Cinira, rivela subito la grossolanità dell'autoschediasma. *Ab hostibus suis* è proprio nel codice migliore, il Galeano; un altro codice dice, con più verosimiglianza: *propter scelus quod fecerat a civibus suis membratim dilaceratus est*. Qui le cose sono accomodate un po' meglio; ma, in realtà, Cinira non aveva commesso nessuno *scelus*: lo *scelus* era tutto di Mirra (cfr. *Met.* X, 315). Corrado de Mure darà ancora una terza versione: *vagus et profugus ostiatim mendicavit*, spiegazione certo assurda, che dimostra chiaramente come tutti gl' interpreti han cercato di adattare i versi d' Ovidio alla loro spiegazione, senza saper nulla di preciso di ciò che il poeta volesse dire.

Ma v' è di peggio: le parole *laesus cognomine*, le più difficili del distico, gli scolii non si preoccupano di spiegarle. Ci può essere prova migliore che gli scoliasti non hanno capito nulla? Il primo loro dovere era di spiegarci *laesus cognomine*, le parole più difficili. Il Rostagni corre ai ripari, e propone *laevus cognomine* invece di *laesus cognomine*. La correzione non farebbe, in sè, difficoltà; ma che cosa ci guadagna il senso? Cinira avrebbe il nome, anzi veramente il *cognomen* sinistro, annunziante sventura « perchè Cinira si poteva legare, nell'etimologia popolare dei Greci, con l'aggettivo *κινυρός*, *lamen-*

Digitized by Google

tevole, querulo ». Ecco dove il Rostagni voleva andare a finire: nel' originale greco c' era un giuoco di parole, che Ovidio avrebbe voluto tradurre alla meglio! *His fretus*, vale a dire su questo bel fondamento, il Rostagni crede d'aver dimostrato l'*Ibis* latino traduzione dell'*Ibis* greco.

Ma come mai *Cinyras* sarebbe *cognomen*? Dice il Rostagni: « Cinira era, nell' intendimento degli eruditi, un vero *cognomen* del re Theias ». L'affermazione del Rostagni è gratuita (1); inoltre proprio Ovidio, nelle *Metamorfosi*, chiama sempre questo re Cinira, nè conosce di lui altri nomi. E che ragione avremmo d'attribuire a Ovidio queste freddure di cattivo gusto?

In greco, si capisce benissimo un giuoco etimologico di *Κινύρας* con *κινυρός*; ma, trasportato in latino, un giochetto del genere, che non è cosa sublime neppure in greco, diventa una sciocchezza.

Infine, sarà lecito osservare che

Cognitor ut tardae, laevus cognomine, Myrrhae

con quel *laevus cognomine* intramezzato nella proposizione come una parentesi, senza che vi abbia nulla che fare, sembra indegno d' Ovidio, e forse anche di qualunque scrittore latino. *Laesus cognomine*, o *laevus* che sia, si giustifica solo se è in stretta relazione con quello che segue. Anche *cognitor.... tardae Myrrhae* per dire « quello che tardi riconobbe Mirra » può far difficoltà.

L' interpretazione del Rostagni non è, dunque, possibile: per troppe ragioni. Per me, l' unica interpretazione accettabile di questi versi è quella proposta da Housman, in *Journ. of Philol.*, 1884, 167: *conditor tardae Myrrhae* sarebbe il poeta Elvio Cinna, l'amico di Catullo, autore della *Myrrha* (2) com-

(1) Il padre di Mirra è in alcune fonti chiamato Cinira, re di Cipro; in altre, Theias, re di *Assiria* (= Siria) o di Arabia. Qualche volta, Cinira è detto re di Assiria (Igino, *fab.* 58, 242, 270); qualche volta anche figlio di Theias (*Schol. BT* a Hom., *A*, 20). Sono evidenti variazioni della stessa leggenda. Ma una contaminazione che faccia *Κινύρας cognomen* di Theias è inverosimile *a priori*.

(2) Per *conditor* in questo senso, cfr. *Ibis*, 520, dove Callistene è detto *non profecturae conditor historiae*.

Digitized by Google

posta in nove anni di fatiche, fatto a pezzi per le vie di Roma (*urbis* invece di *orbis* è facilissima correzione) in occasione dei funerali di Cesare, perchè scambiato con un altro Cinna, Lucio Cornelio Cinna, uno dei congiurati (dunque, *laesus cognomine*) (1). *Conditor* par bene la lezione giusta, sostituita con *cognitor* quando nel distico 539-540 si volle vedere ad ogni costo un'allusione al padre di Mirra. *Conditor* è testimoniato solo da *T* e da *H* (oltre che dai *deteriores*); ma era anche la lezione preferita da Corrado de Mure, che pare potesse servirsi, nel 1273 quand'egli scriveva, di buoni codici, forse più antichi dei nostri.

In conclusione, le tre sole prove precise addotte dal Rostagni per dimostrare che l'*Ibis* ovidiano riprodurrebbe passo passo il modello greco, non possono esser prese in considerazione. D'altra parte, non v' è proprio nessun altro modo per risalire, in un modo qualunque, all'*Ibis* greco: neppure per mezzo degli scolii. Una sola volta, s' è veduto, gli scoliasti citano *ut Callimachus contra suum Ibin*; e, quella volta, hanno tentato un miserabile autoschediasma. Per fortuna, hanno frainteso il distico d' Ovidio: così, nessuno, se non ha proprio la fede che fa muovere le montagne, può rimanere vittima della loro spudoratezza.

Se non è affatto dimostrato che il poemetto ovidiano sia traduzione fedele del modello greco, tutto porta, invece, a credere il contrario. I poeti augustei volevano essere non imitatori, ma emuli dei modelli greci: non possiamo immaginarci un Ovidio traduttore come Varrone Atacino. Perchè Ovidio, che da giovane non tradusse mai, che si sappia, dal greco, si sarebbe messo a tradurre da vecchio un poemetto di Callimaco, non si riesce a capire. Inoltre, qualche aggiunta al preteso originale, è costretto ad ammetterla il Rostagni stesso. E chi potrebbe non ammetterla? Quando Ovidio ha reminiscenze virgiliane e parla di Palinuro (vv. 593-594) o di Eurialo e Niso (vv. 631-632), chi può sostenere che queste allusioni fossero

(1) Delle difficoltà che si fanno non tanto a questa interpretazione del distico ovidiano, ma alla possibilità storica che il Cinna ucciso nel 44 sia proprio il poeta Elvio Cinna, mi occuperò forse altrove, per tentare di risolverle.

Digitized by Google

già nel poemetto greco? Quando Ovidio ricorda (vv. 389-390) un episodio della guerra annibalica, gli Acerrani fatti affogare nei pozzi da Annibale, chi può avere il capriccio di sostenere che questi versi non sono d'Ovidio, ma risalgono alla sua fonte greca? Ora, una volta ammesse le aggiunte (e necessità vuole che si ammettano), la tesi fondamentale del Rostagni è profondamente pregiudicata. Se Ovidio voleva tradurre Callimaco, le aggiunte non hanno senso: la tesi del Rostagni può sostenersi solo a condizione che si possa sostenere integralmente. È vero che il critico cerca di limitare queste così dette « aggiunte » al minor numero possibile; e perfino le notizie di storia romana vorrebbe farle risalire al poemetto greco; e ricerca faticosamente le relazioni tra mondo greco e mondo romano nel III e nel II secolo. Ma chi gli crederà? Chi crederà davvero che Ovidio, per parlare di Caco, di Tiberino, di Remo, di Tullia, avesse bisogno di ricorrere a una fonte greca? In ogni caso, avrebbe potuto consultare il suo Livio.

Ovidio non traduceva, dunque, Callimaco: questo si può affermare senz'ombra di dubbio.

4. — L'autenticità dell' « Ibis » callimacheo.

Se così stanno le cose, non ha ragion d'essere la questione dell'autenticità dell'*Ibis* callimacheo, che è stata posta dal Rostagni. I vv. 299-300 di Ovidio

> More vel intereas capti suspensus Achaei,
> Qui miser aurifera teste pependit aqua

si riferiscono evidentemente all'avventuriero Acheo giustiziato a Sardi, sulle sponde del Pattolo, per ordine del re Antioco III il Grande, cioè a un fatto avvenuto nel 214. Poichè Callimaco non può esser vissuto fino al 214, e non può, dunque, aver conosciuto questo avvenimento, il Rostagni conclude rapido: « Dunque, l'*Ibis* greco, *che Ovidio traduce passo passo*, non era di Callimaco, ma d' un callimacheo, d' un imitatore che volle far passare l'opera sua per un'opera del poeta famoso ».

Dimostrata falsa la premessa, che Ovidio, cioè, tradurrebbe il modello greco passo passo, non si può, com' è naturale, at-

Digitized by Google

tribuire alcun valore alla conseguenza. La storia di Acheo va messa sulla stessa linea delle notizie di storia romana, che col modello greco non han certo nulla che fare. Crede proprio il Rostagni che Ovidio non conoscesse altro libro greco che l'*Ibis*? Del resto, nel caso in questione, non aveva bisogno di ricorrere a nessun libro greco: bastava che leggesse un libro latino, le *Historiae* di Trogo Pompeo (1). Infatti, il *Prol.* 30 di questo storico ci conserva notizia della morte di Acheo (2).

Il Rostagni s'appoggia, è vero, sugli scolii, che citano versi di *Batus* o *Bacus* (cioè, per lo Zipfel e il Rostagni, di Callimaco). Quanto all' identificazione Batus = Callimaco, vedi p. 194. Ma anche la citazione, in sè, non merita nessun credito. I versi, secondo il Rostagni, sarebbero, al solito, un frammento dell'*Ibis* greco tradotto. Ma chi non vede che il distico:

Antiochus captum vivum sospendit Achaeum.
Undaque tu credis (3), *aurea testis adhuc*

non può essere di Callimaco? Il secondo verso è una cretineria: il primo ripete il verso 299 di Ovidio, aggiungendo, è vero, un particolare giusto: che Acheo fu fatto uccidere da Antioco. Ma proprio questo particolare nell'*Ibis* greco non poteva trovar posto. Se uno dice: « che tu possa morire come Acheo fu fatto uccidere da Antioco », che cosa vi è che non sia perfettamente chiaro? E allora, dove se ne vanno il γρῖφος, le *historiae caecae*? È verosimile che in Callimaco la cosa fosse perfettamente

(1) Vedi ZIPFEL, op. cit., 63. Lo Zipfel ha mostrato che gran parte delle notizie di storia greca dell'*Ibis* deriva dalle *Historiae Philippicae* di TROGO POMPEO.

(2) Del resto, il supplizio d'Acheo dovette essere molto noto. Dopo che Sardi, in cui s' era rinchiuso l' avventuriero, fu assediata per due anni, i Cretesi Bolis e Cambylos, pagati da Sosibio per aiutare Acheo, presero danaro anche da Antioco e tradirono Acheo consegnandolo al suo nemico. Il supplizio fu orribile: ad Acheo furon tagliate le estremità, poi la testa, che fu cucita in un otre; e il tronco decapitato fu messo in croce. Tutta questa storia drammatica ce la racconta con insolita abbondanza di particolari, in parecchi capitoli, POLIBIO (VIII, 17-23).

(3) Leggo il testo come lo ha emendato il ROSTAGNI; se no, è indecifrabile. Ma è inutile lavorare di critica congetturale per ridurre a miglior lezione questi sciaguratissimi versi degli scoliasti.

Digitized by Google

chiara, e che Ovidio, il poeta della chiarezza, la rendesse invece oscura per conto suo? In realtà, *ab Antiocho* è una glossa, e una buona glossa: probabilmente l'unica annotazione veramente antica che avesse questo distico ovidiano. Il falsario approfittò di quella glossa innocente, l'impastò con gli stessi versi d'Ovidio, e tirò fuori.... i suoi due versi, ch'ebbe l'ardire di voler far passare come callimachei.

La questione dell'autenticità dell'*Ibis* callimacheo non ha, in conclusione, nessuna ragione d'esistere. Già, porre in dubbio l'autenticità d'un'opera di cui non ci resta neppure un frammento, può parere abbastanza arrischiato. Ma è certo arrischiatissimo fondare una tesi così problematica sopra un'altra tesi più problematica ancora. Dal campo del dimostrabile e del probabile, che è l'unico campo della filologia, si passa, così, in quello delle possibilità indefinite.

VII. — CALLIMACO E L'«IBIS» DI OVIDIO.

Come s'è veduto, manca qualunque modo di risalire, attraverso l'*Ibis* ovidiano, al poemetto omonimo di Callimaco. Gli scolii stessi citano una sola volta l'*Ibis* di Callimaco, e quella citazione, come ho dimostrato, è un falso. Si può esser sicuri, dunque, che gli scoliasti non avevano davanti agli occhi l'*Ibis* greco.

Numerose sono, invece, le citazioni di Callimaco: esse devono essere, però, vagliate ad una ad una con molta attenzione. Il Geffcken (*Die Kallimachoscitate der Ibis-Scholien*, in *Hermes*, 25, 91 sgg.), esaminando una serie di nove citazioni, ne trovò due soltanto genuine, gettando così un discredito, forse eccessivo, su queste citazioni e, in generale, sugli scolii. Ma, se ha forse esagerato il Geffcken, ha esagerato molto di più il Rostagni nel senso contrario: la sua cieca fiducia negli scolii non può esser condivisa da nessuno, per poco che uno esamini la questione senza l'ingombro d'una tesi già formata, di cui voglia trovare ad ogni costo le prove.

Lasciando da parte tutte le altre falsificazioni degli scolii, è indubitabile che non tutte le loro citazioni di Callimaco pos-

Digitized by Google

sono essere esatte. Se io, per dimostrare l'esistenza dei falsi, mi servissi d'esempi non callimachei, sarebbe pur sempre possibile obiettare: « Anche volendo ammettere le falsificazioni, le citazioni di Callimaco potrebbero essere autentiche, perchè provenienti dalla parte più antica degli scolii ». Se dimostro, invece, che in un certo numero di casi proprio le citazioni di Callimaco sono evidentemente false, resterà provato che non si può concedere piena fiducia allo scoliasta, ma bisogna, invece, esaminare le altre citazioni caso per caso, per accertarne con ogni cautela la credibilità. Ora, in quattro casi almeno, le citazioni di Callimaco non possono assolutamente esser prese in seria considerazione.

1. I vv. 279-280:

> Vel tua, ne poenae genus hoc cognoverit unus,
> Viscera diversis scissa ferantur equis

alludono evidentemente al supplizio di Mezzio Fufezio, il duce albano, squartato da due quadrighe spinte in direzione opposta. Ora, il codice *G* annota: « *Tangit fabulam de Hippolito. Unde Callimachus: Noluit Hippolitus Phaedrae violare pudorem, Et quia noluerat habuit pro munere mortem. Sed qui recta facit quod in aeternum moriatur, Denegat Hippolitus, qui vitae bis reparatur* » (1). Il distico ovidiano non può alludere alla morte d' Ippolito: lo dimostra, se non altro, l'espressione *diversis.... equis*, che, nel caso d' Ippolito, non avrebbe senso (2). Se cade la spiegazione, cade anche la citazione: lo scoliasta ha evidentemente frainteso il distico, e ha fabbricata una citazione che dia ragione alla sua spiegazione. Già, i versi sono assolutamente indegni di Callimaco, e non si riesce a capire come mai il Rostagni (op. cit., 70) li giudichi autentici. Essi, oltre a essere abbastanza sciocchi e a non riferirsi affatto alla leggenda romana trattata da Ovidio, non par-

(1) Il Rostagni (op. cit., 71) chiama *leonini*, non so perchè, questi versi.

(2) Ovidio parla, invece, così di Ippolito in *Fasti*, 3, 265-266:

> Hic latet Hyppolitus furiis direptus equorum
> Unde nemus nullis illud aditur equis.

Digitized by Google

lano neppure d'Ippolito travolto dal carro, ma d'Ippolito che non volle cedere all'amore di Fedra, che è una cosa diversa. Se tutto questo è vero, che cosa importa che Callimaco, negli *Αἴτια*, tra gl'innumerevoli altri miti, trattasse anche quello d'Ippolito, come c'informa Servio (*Comm. in Aen.*, 7, 778)? Il mito d'Ippolito era diffusissimo. E Ovidio allude a Mezzio Fuffezio, non a Ippolito.

2. I vv. 363-364 alludono evidentemente a Tullia, la figlia di Servio Tullio, quella del *vicus sceleratus*, che uccise il padre e passò col cocchio sul suo cadavere: così spiegano gli scolii di *P*, gli unici non contaminati da falsificazioni. Ma *G* e *C*, pur intendendo rettamente che il distico riguarda la figlia di Servio Tullio, inventano un'inverosimile storia: « *Servius Tullius filiam habuit cum qua quia noluit adulterari, illa eum equis alligatum distraxit....* » e aggiungono, attribuendoli a *Gallus*, cioè a Callimaco (1), due sciocchissimi versi, che non hanno neppure senso comune. Callimaco trattava, dunque, la storia di Roma regia?

3. I vv. 525-526:

> Utque lyrae vates fertur periisse severae,
> Causa sit exitii dextera laesa tui

non si sa a chi veramente si riferiscano. Ma è certamente falsa la storiella che ci raccontano *C* e *Ask.*: « *Lycofrenus quidam poeta fuit, qui, dum comoediam suam in scena recitabat, puras, i. nudas, puerorum et puellarum cohortes repraesentabat et quendam nimis acriter reprehendebat, qui eum in ipsa recitatione cum sagitta in manu dextra vulneravit: unde sic emittendo sanguinem periit, teste Gallo* ». Tutta la storiella, inventata, deriva evidentemente dal distico 531-532 di Ovidio stesso:

> Utque cothurnatum periisse Lycophrona narrant,
> Haereat in fibris fixa sagitta tuis.

Il ferimento con la *sagitta* deriva manifestamente di qui, come deriva da una falsa interpretazione di *cothurnatum* l'altro par-

(1) È buona congettura dello ZIPFEL (diss. cit.), seguìto dal ROSTAGNI, che *Gallus*, *Clarus*, *Darius* derivino da CALL., abbreviazione di *Callimachus*, variamente fraintesa.

Digitized by Google

ticolare degli scoliasti *dum comoediam suam in scena recitabat.* Sulla morte di Licofrone, gli scolii non sanno proprio nulla: anche commentando i vv. 531-532, dicono sciocchezze d'ogni genere; *C* e *Ask.* sono in disaccordo con quanto dicono essi stessi a proposito del distico 525-526.

Cade, dunque, tutta la storiella; e con la storiella, la citazione di Callimaco.

4. Il caso più tipico è senza dubbio quello dei vv. 569-570. Il distico:

> Utque loquax in equo est elisus guttur acerno,
> Sic tibi claudatur pollice vocis iter

si riferisce evidentemente ad Anticlo soffocato da Ulisse nel cavallo di legno. Ma *G*, *C*, *Ask.* e Corrado de Mure, avendo trasformato *acerno* in *Agenor*, hanno l'ardire di raccontarci tutta una storia, fondata sul granchio grossolano in cui sono caduti: « *Agenor male loquens de Diana equum ascendit, et laqueum in via qua erat iturus posuit: quem subtransiens equo derelicto ipse pependit* » (1). Come se non bastasse, *C* e *Ask.* aggiungono: *teste Gallo.*

Queste quattro citazioni sono, dunque, false senza ombra di dubbio. Sarebbe cattiva critica respingere *a priori* anche le altre; ma sarebbe anche peggiore quella critica che volesse accoglierle con fiducia *a priori*. Non resta che esaminarle con attenzione. Prima di tutto, sarà bene mettere a parte, considerandole senz'altro genuine, due citazioni del codice *P*, che, come ha riconosciuto per primo il Geffcken stesso (art. cit.), è libero da falsificazioni. *P* cita due volte sole Callimaco; ma le citazioni sono tutte e due autentiche. I vv. 451-452:

> Vulnera totque feras, quot dicitur ille tulisse
> Cuius ab inferiis culter abesse solet

alludono evidentemente a Menedemo, un eroe di Citno (2), per sacrificare al quale non si doveva far uso di coltelli, *quia is*

(1) Cito lo scolio di *G*; *C* e *Ask.* ripetono la stessa storiella con varianti di nessun conto.

(2) Lo scoliasta dice, per errore, « di Creta ».

Digitized by Google

plurimis vulneribus in bello Troiano periit, come c'informa *P*, che cita Callimaco. Questa volta la citazione di Callimaco deve essere autentica: sia per la fiducia che merita *P*, sia perchè i vv. 451-452 costituiscono evidentemente un *αἴτιον*, e l'*αἴτιον* d'un rito poco conosciuto. Callimaco, negli *Αἴτια*, ne avrà certamente trattato.

Dello stesso genere è l'altra citazione ai vv. 477-478. Il distico:

> Praedaque sis illis, quibus est Latonia Delos
> Ante diem rapto non adeunda Thaso

accenna alla storia di Thaso, figlio di Anio, il sacerdote di Apollo Delio, che, recatosi di notte dal padre, fu divorato dai cani. Di questo c'informa lo scoliasta di *P*, e aggiunge: «*unde Delum nullus canis accedit auctore Callimaco*». Anche qui il carattere evidente di *αἴτιον* (*cur nullus canis Delum accedat*) e la fiducia che merita *P* devono far ritenere senz'altro genuina la citazione: tanto più che gli *Scolii* a Licofrone, 570 c'informano che Callimaco negli *Αἴτια* si occupava delle figlie di Anio, le *Οἰνότροποι* (2).

Così pure, si dovranno considerare senz'altro genuine altre due citazioni, che non sono in *P*, ma si trovavano nel Bernese 711, ora perduto (3), e si trovano ora nel così detto codice del Salvagnio, che spesso rispecchia il Bernese.

I vv. 331-332:

> Utque vel Eurydamas ter circum busta Thrasylli
> Est Larisaeis raptus ab hoste rotis

si riferiscono alla vendetta che il tessalo Simone prese di Euridamante, trascinandone tre volte il cadavere attorno al rogo di suo fratello Trasillo, che Euridamante gli aveva ucciso. La citazione del Bernese e del *Cod. Salvagnii* è confermata pienamente dallo *Schol. Ven.* a *X*, 397 e da Proclo *In Plat. Rep.*, 391. L'espressione usata dallo *Schol. Ven.* *ὁ δὲ Καλλί-*

(1) Sulle *Οἰνότροποι*, cfr. anche Ovidio stesso, *Met.*, 12, 650 sgg.

(2) Gli scolii del cod. Bernese erano però falsificati: del resto, allo stesso modo. *G* è un buon codice, ma ha gli scolii pieni di falsificazioni.

Digitized by Google

μαχός φησιν ὅτι πάτριόν ἐστιν Θεσσαλοῖς.... dimostra che la trattazione di Callimaco era un *αἴτιον*: Callimaco voleva spiegare l'*αἴτιον* d'un uso tessalico. Anche la forma elegiaca dei due versi citati da Proclo è buon indizio che quel frammento appartenesse proprio agli *Αἴτια* (1).

Un'altra citazione si può affermare genuina con una certa sicurezza. I vv. 459-460 riguardano la figlia di Ippomene che « *ob stuprum equi inclusa ab eodem equo consumpta est Athenis, qui locus Hippukekores dicitur* », come c'informa lo Scoliasta di *P. C* e *Ask.* ci danno le stesse informazioni, ma aggiungono: *ut dicit Darius*, cioè Callimaco. Ora, a questa stessa storia Ovidio aveva già accennato nei vv. 335-336, in cui il poeta non s'occupava, però, della punizione della giovinetta mangiata dal cavallo, ma di quella del suo amante attaccato a

(1) Ha torto il ROSTAGNI di sostenere (op. cit., 60) che anche i due versi seguenti (333-334), riguardanti lo strazio del cadavere d'Ettore, risalgono a Callimaco. Il ROSTAGNI vorrebbe fondarsi sullo *Schol. Ven.* a *P* 397. Ma proprio lo *Schol. Ven.* dimostra, se mai, il contrario. Lo scoliasta si domanda: *διὰ τί Ἀχιλλεὺς θανόντα σύρει τὸν Ἕκτορα*; E risponde subito: *ὁ δὲ Καλλίμαχός φησιν ὅτι πάτριόν ἐστι Θεσσαλοῖς τοὺς τῶν φιλτάτων φονέας σύρειν περὶ τοὺς τῶν φονευθέντων τάφους· Σίμωνα γάρ φησι Θεσσαλὸν τὸ γένος....* etc. Questo dimostra che Callimaco non trattava, negli *Αἴτια*, del tessalo Achille, ma del tessalo Simone: se avesse trattato di Achille, lo scoliasta, che si mostra così bene informato di Simone, a maggior ragione avrebbe parlato di Achille. Dalle parole dello scoliasta si ricava, dunque, proprio il contrario di quello che vuol dedurne il ROSTAGNI. Il quale vuole anche dimostrare che i vv. 331-336, comprendenti le tre storie di Euridamante, di Ettore, dell'amante di Limone, formerebbero un'unità sola, risalente a Callimaco. Ma la tesi del Rostagni è insostenibile. Il supplizio dell'amante di Limone non ha nulla a che fare con i due precedenti. Il costume tessalico consisteva nel legare il colpevole al carro e girare tre volte attorno al cadavere della persona che si voleva vendicare. L'amante di Limone è soltanto legato a un carro: se mai, si può soltanto ammettere che Ovidio abbia fatto seguire questo caso agli altri due per una certa analogia. Ovidio, si badi, non Callimaco. Quest'ultimo non poteva parlare d'un *αἴτιον* tessalico a proposito di Ippomene e sua figlia che erano Ateniesi: *Ἱππομένης ἀπὸ Κόδρου καταγόμενος*, dice lo *Schol.* ad Aesch. *Tim.*, 181; *Erechtea fertur adulter humo*, dice Ovidio stesso (*Ib.*, 336). Dei casi di Limone e del suo amante, Callimaco parlava, ma a proposito di un altro *αἴτιον* (vedi pagina seguente).

Digitized by Google

un carro. Questa volta *G*, *C*, *Ask.* citano come fonte *Darius*, Corrado de Mure cita *Clarus*: che son tutte corruzioni di *Callimachus*.

Gli scolii sono, dunque, d'accordo nel far risalire a Callimaco questo mito; perfino *P* pare confermare in qualche modo l'attribuzione, perchè, dicendo « *qui locus Hippukekores dicitur* », rivela manifestamente un *αἴτιον*. Ma abbiamo un'altra conferma più esplicita: lo scoliasta a Eschine, *in Timarch.*, 182, cita, per questo mito, Callimaco; ed Eschine stesso (*In Timarch.*, 182) dice: *ὁ τόπος οὗτος καλεῖται παρ' ἵππον καὶ κόρην*, cioè s'accorda pienamente con *P*. L'autenticità della doppia citazione è, dunque, provata. Callimaco raccontava negli *Αἴτια* il mito di Limone, spiegando perchè un certo luogo di Atene si chiamava *ἵππου καὶ κόρης*, e, naturalmente, in questo stesso racconto, narrava anche la pena sofferta dall'amante di Limone. Ovidio, per amore di varietà, stacca le due morti (quasi sempre egli mette una certa distanza tra le morti ugualmente orribili di due personaggi d'una stessa storia). È inutile avvertire che, se la citazione di Callimaco è autentica, non sono però callimachee le solite sciocchezze verseggiate di *G*, *C*, *Ask.*, Mure, nel commento ai vv. 335-336; per il distico 459-460, i versi ci sono risparmiati.

Finora si sono riscontrate quattro citazioni di Callimaco sicuramente autentiche: tutte e quattro le volte si può esser sicuri che Ovidio ha attinto dal poeta di Cirene. È utile notare che sono quattro *αἴτια*. Questo loro carattere, appunto, di *αἴτια* può servire a vagliare con una certa sicurezza qualche altra delle citazioni callimachee.

I vv. 467-468:

> Aut te devoveat certis Abdera diebus,
> Saxaque devotum grandine plura petant

sono spiegati dallo scoliasta di *P*, l'unico interamente degno di fede, nel modo seguente: « *Abderitae dicti sunt in uno quoque anno lustrasse se publice, et in his emptum hominem pro capitibus omnium devotum lapidibus occidebant* ». Qui non è troppo arrischiato supporre che si tratti davvero d'un *αἴτιον* ignoto di Abdera: un uso come quello dei cittadini di Abdera avrà

Digitized by Google

avuto il suo *αἴτιον* (1). Di modo che possono parer degni di fede gli scolii di *C* e di *Ask.* (*C* e *Ask.* rispecchiano, però, si noti, una stessa tradizione), quando fanno il nome di Callimaco: tanto più che *C* e *Ask.*, questa volta, spiegano il rito d'Abdera con perfetta chiarezza, senza i soliti errori grossolani e le solite grossolane invenzioni.

Carattere anche più evidente di *αἴτιον* hanno i vv. 379-380:

> Ut qui Bistoniae templo cecidere Minervae,
> Propter quod facies nunc quoque tecta deaest,

che devono riferirsi, come hanno veduto gl' interpreti, alla presa di Siri in Lucania da parte di Metapontini, Sibariti e Crotoniati, raccontata da Giustino (XX, 2): infatti *P* c' indica *in oppido Seris*, e *in oppido Siris* c' indicava il cod. Bern. 711. Potrebbero, quindi, aver ragione *C* e *Ask.*, che annotano: « *ut dicit Callimachus* ». Ma disgraziatamente, negli scolii (in tutti gli scolii, non esclusi quelli di *P*) la distruzione di Siri è confusa con una certa lotta tra Lemni e Lacedemoni; e per di più gli scoliasti, ingannati da quel *Bistoniae.... Minervae* ch' è in Ovidio, collocano *Siris*, anzi *Seris* com'essi dicono, in Tracia. *Bistoniae.... Minervae*, che costituisce il vero *γρῖφος* del distico, perchè è davvero tale da indurre in errore chi legge, può benissimo derivare da Callimaco: può essere stato, in quel *poeta doctus*, epiteto esornativo che Ovidio avrà voluto lasciare, per avere un' *historia* davvero *caeca*. D'altra parte, Trogo Pompeo, la fonte di Giustino, non può essere stato fonte di Ovidio (vedi Zipfel, diss. cit., 33), perchè Giustino non racconta affatto il particolare della statua che si copre la faccia per orrore, e Giustino non era uomo da tacere un particolare del genere. Il distico 379-380 può, dunque, risalire a Callimaco. Ma concludere con sicurezza, in questo caso, non si può davvero: bisognerebbe prima spiegare come mai gli scoliasti abbian confusa una storia con un'altra, e

(1) L'uso è testimoniato per Abdera soltanto dagli scolii ovidiani; ma non è davvero raro nel mondo greco. Per il *φαρμακός*, cfr. HARRISON, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, 95 sgg. Comunque, *P* merita fede: se anche *P* non cita Callimaco, questa volta il confronto di *C* e di *Ask.* induce a ritenere genuina, oltre alla spiegazione, anche la citazione.

Digitized by Google

come mai, pur confondendo malamente le cose, citerebbero Callimaco a proposito. Ma la confusione degli scoliasti a me pare inspiegabile; nè riesce a spiegarla, credo, il Geffcken (art. cit., 93): sicchè bisogna rinunziare, per questo distico, a ogni sicurezza. Il Geffcken ha torto, però, di negare assolutamente l'autenticità della citazione.

I vv. 499-500:

> Lindia se scopulis ut virgo misit ab altis,
> Dixerat invicto quod mala verba deo

non contengono certo un *αἴτιον*; ma a un *αἴτιον* dovrebbero riconnettersi, secondo lo scoliasta di *P*: « *Hercules cuiusdam Lindii aratoris raptum bovem occidit et ait se cum comederet numquam libentius epulatum; quem morem Lindii servaverunt maledicentes deo; quae sacra, cum uno anno intermisissent, furor praecipitandi immissus est Lindiis virginibus* ». Lo scolio ci racconta abbastanza bene la leggenda di Eracle e Teiodamante, *αἴτιον* dei *maledicta* che si pronunziavano contro il dio nei sacrifici di Lindo. Ma è incontestabile che lo scoliasta ha frainteso il distico ovidiano: Ovidio diceva che la donna di Lindo fu punita per aver detto delle ingiurie contro il dio, non per aver tralasciato un sacrificio in cui si dicevano delle ingiurie! Lo scoliasta fa dire al poeta proprio il contrario di quello che voleva dire: questo non si chiama interpretare; si chiama tradire.

Nè più attendibile è lo scoliasta di *G* a cui dà fede il Rostagni (op. cit., 94): « *Hercules boves cuiusdam comedit et hunc morem in sacrificiis patriae suae dereliquit: quare Lindia pertulit in eum turpia verba....* ». La donna di Lindo avrà pronunziate le sue ingiurie contro Eracle non dopo l'istituzione dei sacrifici, ma quando Eracle mangiò il bove di Teiodamante.

La cosa si può ricostruire con l'aiuto dei nuovi frammenti degli *Αἴτια* callimachei (cfr. *Pap. Berol.*, 11629 B). L'aratore Teiodamante nega il cibo a Eracle; ma il dio gli prende un bove intero e lo divora, infischiandosi delle imprecazioni del contadino. L'elegia è molto lacunosa; ma verso la fine parla dei sacrifici di Lindo, in cui si celebrava Eracle *Βουθοίνας*, immolando un toro intero e rivolgendo al dio delle contumelie.

Digitized by Google

Ora, dopo la riga 19 del papiro, v' è una lacuna di circa sedici versi. Ma è congettura sicura del Wilamowitz (*Neues von Kallimachos*, in *Sitz.-Ber. d. Preuss. Akad. d. Wiss.*, 1914, I, 227 sgg.), accettata anche dal Pfeiffer (*Kallimachosstudien*, 78) che in questa lacuna debba porsi il fr. 136 Schneider, che riguarda Peleo: le maledizioni di Teiodamante contro Eracle erano paragonate, insomma, secondo il Wilamowitz, alle ingiurie dette dalle donne contro Peleo quando uccise suo fratello Foco o sua moglie Antigone. Ma, arrivati a questo punto, non si deve ammettere che nell'elegia callimachea alle imprecazioni di Teiodamante seguissero subito quelle d'una donna di Lindo? A questa maniera, non le ingiurie di Teiodamante, ma quelle della donna di Lindo sarebbero paragonate alle imprecazioni delle donne contro Peleo; il paragone diventerebbe assai più naturale. Una lacuna di sedici versi è più che sufficiente a contener tutto questo. Le imprecazioni di Teiodamante eran già cominciate qualche verso prima della riga 19: le ingiurie delle donne contro Peleo saranno state ricordate solo per trarne un paragone dotto, e qualche verso poteva bastare. Per le ingiurie della donna di Lindo c' è, dunque, posto.

Anche in questo caso, ad ogni modo, i risultati sono probabili, non sicuri, e son dedotti più dall'evidenza stessa delle cose che dalla citazione degli scolii. È vero, infatti, che *C* e *Ask.* citano *ut ait Gallus*; ma essi confondono ogni cosa, raccontandoci la storiella di certe donne nemiche di Bacco, ma, a quanto pare, non del vino, che, avendo bevuto troppo, si precipitano da un monte, e così scontano il peccato d'aver detto male del dio (1).

Su tutte le altre citazioni di Callimaco non si può fare nessun affidamento. Per esempio, per i distici 285-286 e 287-288, che si riferiscono alla storia mitica della Tessalia, gli scoliasti citano il solito *Gallus*. Ma in realtà essi non sanno nulla; non fanno che parafrasare alla peggio i versi d' Ovidio, sia in prosa, sia nei soliti distici attribuiti a *Gallus*. *Thessalus*, a v. 285, par bene che sia nome proprio: il distico si riferirebbe al re eponimo dei Tessali. Gli scoliasti spiegano: *Ionus filius*

(1) A queste sciocchezze ha il torto di prestar fede C. ZIPFEL (diss. cit., 39).

Digitized by Google

Preti (sic) *rex Thessaliae*; e aggiungono che *ultra modum potus ultra Ossam montem praecipitatus est.* In realtà, essi non sanno nulla: ripetono il distico ovidiano; *ultra modum potus*, l'unica aggiunta, è autoschediasma evidente. Resta l'indicazione di *Ionus*; ma essa può ben derivare da Lucano, VI, 402 (1):

> Primus Thessalicae rector telluris Ionus
> In formam calidae percussit pondera massae.

Anzi, il v. 402 di Lucano dev'essere stato male interpretato dallo scoliasta: Lucano voleva dire che *Ionus* fu il primo inventore della moneta coniata (*primus Thessalicae rector telluris.... percussit....*); lo scoliasta intese *primus Thessalicae rector telluris* senz'altro. Avendo, poi, d'altra parte, frainteso Ovidio interpretando *Thessalus* per aggettivo, pensò che *Thessalus* dovesse corrispondere a *primus Thessalicae rector telluris*: ed ecco spiegato perchè ci parla di *Ionus*.

Meno ancora sanno gli scoliasti di Euriloco, nominato nel distico 287-288: avendo letto, a v. 287, «*qui sceptrum cepit ab illo*», immaginarono *Ioni praedicti filius*; poichè Ovidio dice che fu mangiato dai serpenti, inventarono una colpa proporzionata alla pena: «*filiam suam voluit corrumpere*»; dovendo spiegare in qualche modo una colpa così orribile, trovarono la solita scusa del vino: «*vinum causa fuit*», fanno essi dire gravemente a *Gallus*, cioè a Callimaco!

Ma, in generale, di tutta questa storia mitica della Tessalia gli scoliasti non sanno nulla. Così, per esempio, quando devono commentare i vv. 323-324, in cui si parla di un *Larissaeus Alevas* che sperimentò non fidi quelli che credeva più fidi, ripetono scioccamente il γοῖφος d'Ovidio, citando il solito *Gallus* e dando ad *Alebas*, come lo chiamano, per padre un Teradamante o Torodamante o Toadamante, con quanto vantaggio per l'interpretazione è facile immaginare. E ho serbata per ultima la prova più grave: gli scoliasti non spiegano neppure i vv. 511-512, facilissimi, che accennano evidentemente a Simonide salvato dal favore degli dèi quando cadde la casa degli Scopadi.

(1) È quasi inutile ricordare che Lucano fu molto letto, e anche commentato, nel Medio Evo.

Digitized by Google

Poichè Ovidio diceva:

Stella Leoprepidae cum fuit aequa viro,

lo scoliasta di *G* ha il coraggio di spiegare: «*Alebas passus est ruinam suae domus et tota eius familia*» (che è fraintendimento di *sanguis Alevae* del verso precedente di Ovidio; chi sia il *Leoprepidas*, lo scolio non sospetta neppure): «*hic autem in Leone natus fuit, quare stella fuit ei aequa*». Sciocchezze, non certo peggiori di queste, ma forse pari a queste, dicono gli scolii di *C* e di *Ask*.

Si può concludere con tutta sicurezza che di storia mitica della Tessalia gli scolii non sanno proprio nulla, e che sono, dunque, false le tre citazioni di Callimaco per i distici 283-284, 285-286, 323-324. Se gli scoliasti sapessero qualche cosa, citerebbero certo Callimaco, ma a proposito di Simonide e della catastrofe degli Scopadi: in un epigramma, appunto (fr. 71 Schneider), Callimaco parla del *figlio di Leoprepe* scampato quando *cadde a Crannone la casa degli Scopadi*. Se Callimaco fosse la fonte di Ovidio per tutti questi miti tessalici, il poeta latino avrebbe certo cominciato dall'attingere a questo noto epigramma. Ma si può dimostrare che proprio questo epigramma Ovidio non ebbe presente: Callimaco era esattissimo e parlava della casa degli Scopadi in Crannone; Ovidio, invece, ricordandosi a memoria l'avvenimento notissimo di Simonide, sbaglia, e dice *sanguis Alevae*, confondendo gli Scopadi con gli Alevadi.

Callimaco non è certo, dunque, la fonte di Ovidio per la storia mitica della Tessalia, e le indicazioni degli scolii non hanno nessun valore (1). Così pure, non possono aver valore

(1) Cieca fiducia in queste indicazioni ha, invece, il ROSTAGNI, che consacra il libro IV (*Thessalica*) del suo volume a studiare le notizie tessaliche dell'*Ibis*. Ma il critico trova nell'*Ibis* assai più miti tessalici che non vi siano. Così, non è certo un Tessalo il Terodamante a cui accenna Ovidio a v. 383:

Therodamanteos ut qui sensere leones.

Therodamantus genere Libis, spiega lo scoliasta di *P*, l'unico sempre degno di fede; ed è notizia pienamente accettabile. Perchè pro-

Digitized by Google

le citazioni di *Gallus* per il distico 325-326, che riguarda Milone di Pisa, e per il distico 326-327, che riguarda Adimanto di Fliunte (*Phliasia* è correzione ottima dello Scaligero). Gli scoliasti non sanno nulla nè dell'uno nè dell'altro personaggio: come inventano delle storie senza senso comune, così inventano pure la citazione *Gallus*. A più forte ragione è falsa la citazione *Tibullus vel Gallus* per spiegare il distico 307-308, che si riferisce in realtà a Pirro II, nipote di Pirro il Grande, avvelenato dalla madre, ed è riferito, invece, a un *Magnates* non mai esistito, inventato dagli scolii. Tutta la storia è falsa: falso è il nome della madre di Pirro, falsa la ragione dell'avvelenamento: *quia cum ipsa adulterari noluit....* (è singolare quanto spesso ritorni, a proposito e a sproposito, questo motivo dell'incesto negli scolii!). Falsissima è, dunque, la citazione *Tibullus vel Gallus* con i soliti versi insulsi.

È anche falsa la citazione di Callimaco (*Darius*) a proposito del distico 517-518:

> Quodque ferunt Brotean fecisse cupidine mortis,
> Des tua succensae membra cremanda pyrae.

Di questo distico dette l'interpretazione giusta l'Ellis, quando lo confrontò con un passo dell'Epitome Vaticana di Apollodoro: *Ὅτι Βροτέας κυνηγὸς ὢν τὴν Ἄρτεμιν οὐκ ἐτίμα· ἔλεγε δὲ ὡς οὐδ' ὑπὸ πυρός τι πάθοι· Ἐμμανὴς οὖν γενόμενος ἔβαλεν εἰς πῦρ ἑαυτόν.*

Lo Zipfel (diss. cit., 40) e il Rostagni (op. cit., 116) hanno torto di voler negare l'identificazione col Brotea di Apollodoro, mettendo innanzi il cavillo che questi non si ucciderebbe *cupidine mortis*. Ma *cupidine mortis* è, in realtà, frase generica: un pazzo che si uccide, si può ben dire che abbia

prio questa volta, se davvero gli scoliasti meritano tanta fiducia, non si deve credere al migliore di essi?

Il ROSTAGNI pensa che le notizie tessaliche dell'*Ibis* greco (per lui, pseudocallimacheo) deriverebbero dal *Περὶ τῶν Ἀλεναδῶν* di Euforione. Ma come si giustificano allora le citazioni di *Gallus*, negli scolii, ch'egli crede autentiche in altra parte del suo volume? Perchè, non si dimentichi, per il R., gli scolii all'*Ibis* latino sono scolii all'*Ibis* greco tradotti. Ora, la fonte dell'*Ibis* greco sarà *Gallus*, o sarà Euforione? Questa volta il R., impigliato nelle difficoltà insuperabili della sua tesi, senz'avvedersene, è in contradizione con sè stesso.

Digitized by Google

desiderato di morire. Tanto il Rostagni che lo Zipfel vogliono dar peso alla notizia degli scolii: « *Brothea filius Iovis* », dice lo scoliasta di *G*, « *impietatis conscius, se ipsum pirae imposuit* ». *Impietatis conscius* è frase vaga: vuol dire che lo scoliasta non sapeva niente. Infatti, *C* e *Ask.* se la cavano, sostituendo « *impietatis conscius* » con « *excaecatus est a Iove quia nequissimus erat* », che è autoschediasma evidente. Che valore può aver, dunque, la citazione « *ut ait Darius* »? Resterebbe, è vero, l'attestazione d'un Brotea, *filius Iovis*, a cui, *a priori*, si potrebbe anche dar credito. Ma anche *filius Iovis* è un errore, e si può ricercarne la genesi. Gli scoliasti, quando commentano i vv. 297-298:

> Nec tibi fida magis misceri pocula possint,
> Quam qui cornigero de Iove natus erat,

nei quali « il figlio del cornigero Giove » è evidentemente Alessandro Magno, non sanno come cavarsela; e allora inventano una stupidissima storia con personaggi Brotea (*filius Iovis*), Temisto e Atamante. Ecco, dunque, come mai Brotea è *filius Iovis*. Una volta riferiti a Brotea i vv. 297-298, si capisce benissimo come i vv. 517-518, dove si parla di Brotea davvero, dovessero esser commentati senz'altro con *Broteas, filius Iovis* (1). Che la storiella inventata per commentare i vv. 297-298 sia un autoschediasma, è provato, se non altro, dalle fonti a cui sono attribuiti i soliti miserabili versi: gli stessi versi, *G* li attribuisce a *Plautus*, *C* e *Ask.* a *Propertius*!

Falsa è pure senza alcun dubbio la citazione di Callimaco per i vv. 591-592:

> Comicus ut liquidis periit dum nabat in undis,
> Et tua sic Stygius strangulet ora liquor.

Questo distico è ben interpretato dallo scoliasta di *P*: « *Terentius, qui, dum adiret Graeciam deferens comoedias, in mare mortuus est* » (2). Gli altri scolii intendono Menandro, ma è fa-

(1) È molto curioso che proprio il confronto con gli scolii dei vv. 297-298, per il ROSTAGNI (op. cit., 117), dimostrerebbe non la frode degli scoliasti, ma la loro sincerità!

(2) Di solito, il distico è riferito a Eupoli, secondo Suida, morto per naufragio nell'Ellesponto durante la guerra del Peloponneso. Ma Eupoli, per Ovidio stesso (*Ibis*, 529), è morto diversamente.

Digitized by Google

cile immaginare perchè: il *comicus* per antonomasia, senza bisogno d'esser nominato, è, per essi, appunto Menandro. Il resto è autoschediasma. D'altra parte, l'unico codice che fa il nome di Callimaco è il *Cod. Salvagnii*, che dice: « *Menander Comicus Atheniensis dum in Piraeo portu nataret, submersus est, de quo nobilissimae a Graecis editae traduntur elegiae et a Callimacho epigramma* ». La forma stessa è così sospetta, che la notizia non può esser presa sul serio. E si noti anche che gli altri scolii, se possono apparir degni di considerazione quando aggiungono qualche cosa a quello che dice *P*, non possono far fede quando attestano qualche cosa in contrasto con *P*. Sarebbe questo l'unico caso in cui gli scolii degli altri codici avrebbero ragione contro gli scolii di *P*. Del resto, anche se *P* avesse torto nella sua interpretazione, non per questo avrebbero ragione gli altri codici. Come si fa a dimostrare che gli scolii degli altri codici rispecchierebbero una tradizione migliore degli scolii di *P*?

Restano, in fine, quattro casi dubbi, in cui è difficile decidere se la citazione sia genuina o falsa. Non si può escludere assolutamente che le citazioni siano genuine; ma non manca, s'intende, ciò che può indurre in sospetto. La storia della donna che gli scolii chiamano Ipermestra (vv. 351-352), non è punto chiara. Il nome ci è garentito da *P*; ma neppure in *P* sono chiari i particolari della storia. Come si fa, dunque, a decidere se la citazione di *Gallus*, che hanno *G*, *C*, *Ask.*, è falsa o genuina? Certo, i versi sono falsi: basterebbe a provarlo il fatto che, secondo essi, Ipermestra avrebbe ucciso non solo l'ancella, ma *ancillam et servum*, che è un errore d'interpretazione degli scolii. Ma i versi, sempre falsi, possono anche derivare, come s'è veduto in qualche caso, da citazioni genuine. In altri termini, il falsario qualche volta ha trovato la citazione e ha fabbricati i versi; qualche altra volta, non trovando la citazione, ha fabbricato lui ogni cosa, citazione e versi.

Così pure, niente impedirebbe, *a priori*, che la storia di Terodamante e dei suoi leoni (vv. 383-384) si trovasse davvero in Callimaco. Ma non deve parer semplicismo quello dello Zipfel (diss. cit., 38) che, per far risalire a Callimaco la storia, ragiona: « *neque quisquam qui fabulas Lybicas ad id temporis*

Digitized by Google

incognitas tractaret et divulgaret, aptior fuit poeta Cyrenaeo »? È vero che *C* e *Ask.* citano *Darius*, cioè Callimaco; ma proprio essi rendono più oscura la storia di *P*, aggiungendo particolari sospetti. La stessa incertezza resta a proposito di Teodoto (vv. 465-466) sacrificato dai nemici sull'altare di Apollo, e di Faleco (vv. 501-502) ucciso da una leonessa. L'accenno di *P*, per la morte di Teodoto, alle lotte realmente svoltesi tra Liparei e Tirreni, può esser giusto; ma è troppo vago per far accoglier senz'altro la derivazione callimachea dell'episodio (1).

Per il distico riguardante Faleco, dà il nome di Callimaco il solo *Cod. Salvagnii*: d'altra parte, il mito era raccontato negli Ἑτεροιούμενα di Nicandro: lo troviamo riassunto, infatti, in Antonino Liberale, IV (2). Nicandro sarà stato, dunque, la fonte di Ovidio (cfr. Zipfel, diss. cit., 42). Naturalmente, non si può escludere che anche Callimaco trattasse lo stesso mito; ma, in ogni caso, chi può dirci che la fonte sia stata Callimaco anzichè Nicandro? D'altra parte, *auctore Callimacho*, che si trova, si badi bene, nel solo *Cod. Salvagnii*, può sempre essere una delle solite invenzioni. Non devono, inoltre, considerarsi callimachee due citazioni attribuite negli scolii a *Battus* o *Batus* (*G*), *Bachus* (*C*), *Bacchus* (*Ask*), che lo Zipfel e il Rostagni vogliono riferire a Callimaco, perchè spiegano *Battus* e *Bachus* corruzioni di *Battiades*. Che gli scoliasti, per citare Callimaco, citassero *Battiades*, non è punto verosimile, come non è verosimile che *Battiades*, parola rara, che si trova due volte sole negli scolii, sia stato abbreviato in *Batt.*, donde sarebbero derivate le corruttele attuali. Lo Zipfel, che ha ragione finchè vuole attribuire a Callimaco le citazioni di *Gallus* e di *Darius*, in questo caso ha il torto di voler estendere troppo una congettura felice. Avrà ragione, invece, l'Housman (art. cit.) di confrontare queste citazioni di *Battus* e *Bacchus* con *Battus, iambicus poeta Ovidii contubernalis*, una citazione dei famigerati frammenti *L. Caec. Min. Apulei de*

(1) *P* non cita Callimaco. *Gallus* è citato, invece, dagli altri codici (*G, C, Ask.*) che riferiscono lo stesso racconto di *P*, ma ingarbugliato e guastato.

(2) = Nicandro, *fr.* Schneider, 38.

Digitized by Google

Ortographia; e di additare la fonte comune in Ovidio stesso, *Trist.*, 4, 10, 47:

Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis,

dove *Bassus* è correzione eccellente dello Scaligero, accettata, naturalmente, da tutti gli editori moderni; ma i codici hanno *Batus*, *Bacus*, *Bachus*, *Bacchus*, proprio come i codici degli scolii all' *Ibis*.

Se poi si vuol entrare nel merito delle citazioni, non vi può esser dubbio che non vi è proprio nessun elemento per risalire davvero a Callimaco. Infatti, il mito dei figli di Fineo accusati a torto dalla matrigna e accusati dal padre, era noto, nè Ovidio aveva bisogno di attingere, per esso, a Callimaco; e così pure non è verosimile che a Callimaco possa risalire l'accenno all'avventuriero Acheo fatto morire con un supplizio terribile da Antioco III il Grande: esso avrà, invece, la stessa fonte che hanno le altre notizie di storia ellenistica che si trovano nell'*Ibis*. Se poi il Rostagni (op. cit., 81, nota) crede di avere scoperto un frammento callimacheo, riconoscendo, nelle scempiaggini dei versi su Fineo attribuiti a *Battus* « lo stile lambiccato e la smania delle antitesi propria di Callimaco », si deve lasciare al critico tutta la responsabilità d' un'opinione così personale. Ma, insomma, è come se uno dicesse, di due versi di Pannuccio del Bagno: « Non riconoscete lo stile di Dante Alighieri ? ».

In conclusione, delle ventisei citazioni di Callimaco che si trovano negli scolii, soltanto sei o sette possono considerarsi sicure; quattro o cinque sono dubbie; le altre, senza alcun dubbio false. Come si vede, non si può andar molto oltre il Geffcken (art. cit.); se il Geffcken esagerò nello scetticismo, farebbe molto peggio chi s'ostinasse nella credulità eccessiva.

È molto importante notare che tutte le citazioni sicure di Callimaco derivano evidentemente dagli *Αἴτια*. Dell' *Ibis* di Callimaco, nessuna traccia: l' unica volta che l'operetta è citata negli scolii, si tratta d' un falso.

Cercare di risalire ad altri elementi callimachei, anche all' infuori delle citazioni degli scoliasti, come hanno fatto lo Zipfel e in molto maggior misura il Rostagni, è fatica che diffi-

Digitized by Google

cilmente può dar buoni risultati. Gran parte delle pietre che compongono il così detto *mosaico callimacheo* messo insieme dal Rostagni (op. cit., 79 sgg.), non sono certo callimachee. Per esempio, il Rostagni vuol far derivare da Callimaco la morte di Absirto (vv. 435-436), soltanto perchè Callimaco, fra i tanti altri argomenti, trattava, negli *Αἴτια*, anche quella morte. Ma Ovidio (cfr. i vv. 435-436 dell'*Ibis* con *Trist.*, III, 9:

> Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo
> Membra soror fratris consecuisse sui

ed *Her.*, 6, 129) racconta che Medea sparse le membra del fratello per i campi dove poi fu edificata Tomi, mentre, secondo Callimaco, Medea uccise Absirto *ἔποικον ἐν τῇ πατρίδι* (*fr.* 411 Schneider). Allo stesso modo, riconosce il Rostagni stesso (op. cit., 87) che il mito di Erisittone non è raccontato da Ovidio secondo il celebre racconto dell'*Inno a Demetra*; perchè la menzione di Mestra, *solitae varias mutare figuras*, deriva non da Callimaco, ma da Licofrone o da Nicandro. E allora, perchè anche i vv. 425-426, relativi a Erisittone, fanno parte del *mosaico callimacheo*? Che cosa Ovidio avrà derivato, per questo mito, da Callimaco?

Così ancora, per racconti molto noti, come per esempio, la disputa tra Giove e Giunone *de re venerea* (vv. 263-264), l'evirazione di Urano (vv. 273-274), la favola del toro di Falaride (vv. 437-440), la morte di Lino (vv. 479-480), il mito di Glauco pescatore o quello di Glauco divorato dalle cavalle (vv. 555-556), il mito di Attis (vv. 455-456), la metamorfosi di Callisto in orsa (vv. 473-474), è perfettamente inutile ricercare, come fa cautamente lo Zipfel (diss. cit., 31 sgg.), con molto più zelo e audacia il Rostagni (op. cit., 80 sgg.), se e dove Callimaco possa aver trattati questi argomenti. Si tratta di miti notissimi: il poeta delle *Metamorfosi* non aveva bisogno, per essi, di attingere a Callimaco, nè forse ad alcun'altra fonte. In molti casi, il mito era *res nullius*, patrimonio comune d'ogni persona colta.

Si possono fare, credo, due sole eccezioni: due sole volte

Digitized by Google

si può affermare la derivazione callimachèa, benchè manchi ogni attestazione negli scolii.

I vv. 493-494 :

> Vel de praecipiti venias in Tartara saxo,
> Ut qui Socraticum de nece legit opus

si riferiscono evidentemente a Cleombroto d'Ambracia che, dopo aver letto il *Fedone* platonico, si uccise, precipitandosi da un muro. Ora, della morte di Cleombroto tratta Callimaco in un epigramma (*A. P.*, VI, 471); e *de praecipiti venias in Tartara saxo* sembra reminiscenza un po' alterata (1) del v. 2 di Callimaco: *ἦλατ' ἀφ' ὑψηλοῦ τείχεος εἰς Ἀΐδην*. Si noti che Cicerone, parlando (*Tusc.*, I, 34, 84) del suicidio di Cleombroto, citava proprio l'epigramma di Callimaco.

Il Rostagni non ha incluso nel suo così detto *mosaico callimacheo* i vv. 621-622 :

> Aethalon ut vita spoliavit Isindius hospes,
> Quem memor a sacris nunc quoque pellit Ion (2).

Eppure, in questo caso, l'*αἴτιον* è evidente: lo espone chiarissimamente Ovidio stesso nel secondo verso. Ed è un *αἴτιον* raro che può ben essere callimacheo (3). In conclusione, le de-

(1) Callimaco diceva « da un muro »; Ovidio dice « da una rupe ».

(2) Naturalmente, bisogna leggere il distico come lo leggeva il MERKEL, e come lo legge ora l' OWEN, senza tener conto delle stranezze dell' ELLIS, che voleva leggere *in Isidis hospes* invece di *Isindius hospes*, e *Io* invece di *Ion*, guastando ogni cosa. Eppure Stefano Bizantino attesta chiaramente: *Ἰσινδος πόλις Ἰωνίας, ὁ πολίτης Ἰσίνδιος*.

(3) « Può essere »; questo non vuol dire ancora che sia o debba essere callimacheo. Il carattere etiologico non basta ad attestare la provenienza dagli *Αἴτια* di Callimaco. Per esempio, è nota la predilezione per le etiologie del poeta degli *Ἑτεροιούμενα*, Nicandro: possiamo assicurarcene leggendo Antonino Liberale. Ora, chi può dirci, in ogni caso, se un certo *αἴτιον* deriverà da Callimaco o da Nicandro? E si badi che Nicandro era *ζηλωτής* di Callimaco. Se c'è un mito *callimacheo* per eccellenza, è proprio quello di Cidippe. Eppure, questa leggenda deve essere stata trattata anche da Nicandro (cfr. ANTON. LIB., I): in Nicandro, Cidippe diventa Ctesilla, Acontio, Ermocare; ma la storia è, in fondo, la stessa (vedi PASQUALI, *I due Nicandri*, in *Studi di Fil. class.*, 1913, 101).

Digitized by Google

rivazioni callimachee dell'*Ibis* ovidiano si riducono a ben poca cosa. In sei o sette casi, possiamo risalire agli *Αἴτια*; in un caso solo, a un epigramma. È proprio combinazione che non si possa risalire mai all'*Ibis* greco?

Si badi che, nonostante tutti gli sforzi del Rostagni, non si riescono a dimostrare d'origine callimachea neppure quattro versi di seguito. Non sarà questo un indizio per escludere ogni dipendenza diretta dell'*Ibis* ovidiano, se non da Callimaco, dall'*Ibis* callimacheo?

A priori, risalire agli *Αἴτια* non vorrebbe dire affatto escludere le derivazioni dall'*Ibis* greco. In realtà, niente impediva a Callimaco, scrivendo l'*Ibis*, di servirsi come repertorio dei suoi *Αἴτια*, di riassumere, cioè, molti miti già trattati nel suo poema d'un tempo (1). Quelle che a noi sembrano dunque, in Ovidio, reminiscenze degli *Αἴτια*, potrebbero essere, invece, derivazioni dall'*Ibis* callimacheo.

Ma la scarsezza stessa di questi *αἴτια* può far concludere con sicurezza ch'essi non erano ripetuti nell'*Ibis* greco. Se Callimaco nel suo *Ibis* si fosse davvero servito degli *Αἴτια*, è evidente che non si sarebbe limitato a prenderne ispirazione per pochi distici soltanto.

Chi risale dall'*Ibis* greco agli *Αἴτια*, è Ovidio, non Callimaco. Chi voglia sapere perchè, non ha che da domandarsi che cosa voglia significare il famoso distico 449-450, così a torto espunto dal Rostagni. Se Ovidio, con un distico solo, aggiunge di colpo a tutte le proprie maledizioni quelle scagliate da Callimaco nell'*Ibis* greco, vuol dire che neppure una delle *historiae caecae* callimachee è stata riprodotta dal poeta latino. La tesi del Rostagni va, dunque, completamente invertita: è molto probabile che Ovidio, ben lungi dal tradurre passo passo il modello greco, non abbia preso da codesto modello neppure un verso, neppure una storia. Ma il poeta latino, scrivendo il suo poemetto, voleva pur essere in qualche modo *ζηλωτής* di

(1) Callimaco usava ripetere gli stessi motivi, alludendo alla sua trattazione precedente e citando sè stesso: spesso, ripeteva un mito già trattato, ma in forma differente. (Cfr., per questo, MALTEN, *Hermes*, 45, 546 e PFEIFFER, *Kallimachosstudien*, 36 e 99). L'argomento è importante; e forse me ne occuperò altrove di proposito.

Digitized by Google

Callimaco: di qui, le poche derivazioni dagli *Αἴτια*. Se il Rostagni non fosse stato illuso dal desiderio di veder dimostrata ad ogni costo la sua tesi, si sarebbe accorto che, in generale, se si tolgono pochissimi miti, il poemetto ovidiano non ha proprio nulla di callimacheo: esso tratta miti abbastanza noti in forma semplicissima. Se per i moderni le *cruces interpretum* sono parecchie (non quante, però, appaiono a prima vista), le ragioni sono diverse, ma difficilmente risalgono allo stile del poeta o alla sua erudizione riposta. Spesso, il non intendere degl' interpreti moderni è dovuto a corruttele insanabili (come si fa a dimenticare che tutti i codici dell'*Ibis* rispecchiano tutti la stessa tradizione?). Spesso, anche, riassumere in due versi tutta una storia riesce difficile perfino all'abilissimo Ovidio, come riuscirebbe difficile a chiunque: le espressioni ovidiane sono troppo larghe, non determinano abbastanza, e l' interprete moderno, se non trova qualche aiuto negl' infidi scolii, resta nell' incertezza. In questo caso, è evidente che sarebbe un errore attribuire il nostro imbarazzo alla nostra ignoranza di miti rari, o all'abilità del poeta che si divertirebbe, con la sua recondita dottrina, a ingannare il lettore: avviene, invece, proprio il contrario, che, cioè, non sempre è pari a sè stesso il poeta nel riassumere le sue *historiae caecae* in poche parole. In questi casi, quelle che sono difficoltà per noi erano difficoltà anche per i contemporanei d' Ovidio, per quanto dotti fossero: quando una perifrasi o un'allusione vaga può quadrare non a una persona sola, ma a due o tre, non c' è abilità di commentatore che riesca a indovinare quale di esse il poeta aveva in mente scrivendo.

Infine, qualche errore del *poeta doctus* (per fortuna raro) non è fatto certo per diminuire le difficoltà: per esempio, se la confusione del v. 511 tra Scopadi e Alevadi non porta nessun danno all' interpretazione, perchè è troppo noto l' aneddoto di Simonide che si salva dalla rovina della casa di Scopa, è più pericolosa la confusione del v. 295, in cui Archelao è designato erroneamente *Amyntiades*, perchè il vero *Amyntiades* è Filippo, e quindi gl' interpreti sono incerti se attribuire l' allusione ad Archelao, a cui non quadra *Amyntiades*, o a Filippo, a cui non quadra il resto del distico.

Digitized by Google

Se si tolgon dal conto, come si deve, tutti questi casi, resta un certo numero, è vero, di miti davvero oscuri in sè: tra questi sono compresi quelli di provenienza callimachea. E spesso, se non ci venissero in aiuto gli scolii, noi non sapremmo spiegare queste storie. Ma si tratta d'un numero assai limitato di casi.

In altri termini, io non nego che l'*Ibis* ovidiano sia in parecchi punti oscuro: ma il più delle volte è oscuro *malgré lui*. In ogni caso, nessun paragone, io credo, si può fare con l'Ἀλεξάνδρα di Licofrone, nè con l'*Ermes* di Eratostene, nè con la *Zmyrna* di Cinna: l'espressione ovidiana *historiae caecae* non deve trarci in inganno.

Ovidio avrà tolto, in conclusione, pochi miti difficili da Callimaco, ricorrendo studiatamente agli Αἴτια ed evitando l'*Ibis* greco. Sostenere una tesi simile, vuol dire ricostruire le cose nel modo più naturale che sia possibile. Come il poeta augusteo Orazio introdusse per primo nella poesia latina i ritmi d'Archiloco, *numeros animosque secutus Archilochi, non res*, così il poeta augusteo Ovidio compose un carme alla maniera di Callimaco, senza *res* callimachee. E, se qualche *res* è presa in prestito dagli Αἴτια, è un tratto di finezza del poeta: come il poeta augusteo Orazio usava cominciare i suoi carmi lesbici con una frase o uno spunto tolto in prestito da Alceo, perchè il lettore accorto riconoscesse i versi d'Alceo e lodasse lo ζῆλος del poeta nuovo, così il poeta augusteo Ovidio mescola accortamente, fra tante storie non callimachee, qualche mito callimacheo. A riconoscerlo, baderanno i lettori, dovette pensare il poeta: ossia, tra i lettori, οἱ χαρίεντες; degli altri, *non curat vates*.

Pensare che l'*Ibis* callimacheo, che, si noti, doveva essere assai più breve del poemetto latino omonimo, contenesse storie interamente diverse, non ha in sè nulla d'inverosimile. Chi può credere che meno di 400 versi (dai 644 complessivi dell'*Ibis* ovidiano bisogna detrarre i 250 della prima parte, pieni di ἀραί, non di *historiae*, e gli 8 della fine, anch'essi senza *historiae*) diano fondo a tutta la mitologia e a tutta la storia greca? Parecchi critici hanno molto esagerato l'erudizione riposta dell'*Ibis* latino in materia di storia ellenistica: in realtà,

Digitized by Google

le notizie davvero peregrine sono ben poche (1). Se poi s'ammette, come par verosimile, con lo Zipfel (diss. cit., 63 sgg.) che Ovidio avesse come fonte, per questa parte, Trogo Pompeo, cessa ogni ragione di maraviglia, e ogni mistero scompare. In fondo, voleva, o non voleva il poeta fare sfoggio di dottrina? E in quale altro campo poteva mostrare la sua dottrina, se non in quello della mitologia greca e della storia ellenistica, cioè della storia greca più complicata? C'è chi si maraviglia perchè sono così scarsi gli accenni a fatti di storia romana, e da questo bell'indizio vorrebbe ricavare che Ovidio non compone di suo, ma traduce dal greco. In realtà, che interesse poteva avere, per un pubblico romano, una serie di allusioni ai fatti certo noti della storia romana? È chiaro che il poeta, per riuscire interessante, era obbligato a trattare cose greche. Ovidio non era un poeta che non sapesse piacere al pubblico colto di Roma. D'altra parte, se doveva trattare argomenti di storia e di mitologia greca, come avrebbe potuto fare a meno di attingere a fonti greche? A che altro avrebbe potuto ricorrere? La maraviglia di qualche critico non ha nessun fondamento; e anche meno fondate sono le conseguenze che si vorrebbero ricavare da un fatto naturalissimo, scambiato per una singolarità senza precedenti.

La mia tesi, pur discostandosi non soltanto da quella del Rostagni, ma anche da quella comune, che ammette, da un certo punto in poi, una derivazione diretta dell'*Ibis* ovidiano dall'*Ibis* callimacheo, è la sola verosimile: la sola, cioè, che tenga conto di tutti i dati del problema che sono in nostro possesso; la sola, che s'accordi con l'idea che avevano dell'*aemulatio* i poeti augustei; la sola, infine, che non faccia torto alla giusta considerazione nella quale dev'essere tenuto Ovidio. Il quale fu artista grande sempre e uomo *ingeniosus* sempre, anche quando, come nel caso dell'*Ibis*, Apollo e le Muse gli negarono l'ispirazione.

(1) E si badi che la maggior parte di queste notizie, se son peregrine per noi, che su fatti di storia ellenistica siamo quasi sempre male informati, spesso non erano tali per Ovidio e per i suoi contemporanei.

Digitized by Google

VIII. – TEOCRITO INTERPRETE DI OMERO.

I poeti alessandrini, che quasi sempre non erano solo poeti, ma anche grammatici, orgogliosi di poter conciliare poesia ed erudizione, scrissero carmi, in cui vollero mostrare il meglio delle loro dottrine; e non scrivevano certo perchè ognuno capisse subito, a prima vista, le loro dotte allusioni; ma, rivolgendosi a una cerchia ristretta di eruditi, improntavano le loro opere a un'erudizione tanto più apprezzata, quanto più poteva sembrare ricercata e peregrina. I poeti nuovi non si contentano d'imitare Omero, ma cercano d'interpretarlo nei punti più discussi: la critica omerica, a non tener conto dei γλωσσογράφοι, comincia proprio con i poeti letterati del III secolo.

Su *Callimaco interprete di Omero* ha scritto un'ottima dissertazione Federico Jan (Strasburgo, 1893); uno studio simile a questo merita anche Teocrito, anch'egli interprete di Omero, sebbene meno erudito di Callimaco. I casi più interessanti sono quelli in cui Teocrito usa le parole del poeta antico in un senso suo nuovo, giocando con i vecchi vocaboli dell'epos; così pure, non sarà senza interesse vedere come il poeta spesso interpreti male Omero, in un senso che le parole omeriche certo non avevano, perchè gli accuratissimi Alessandrini non riuscivano talvolta a evitare errori.

S'intende che non è facile, spesso, raggiungere la certezza in materia così delicata e discutibile; è proprio questo uno dei casi in cui bisogna rassegnarsi a cercar molto per trovare pochissimo. Ma io non esito nemmeno a comprendere in questa mia trattazione qualche caso con esito puramente negativo: non credo del tutto inutile neppure proporre i dubbi, in materia in cui non si può giungere se non alle mezze certezze. Non intendo tuttavia arrivare all'agnosticismo del Legrand (*Étude sur Théocrite*, 258 sgg.), il quale, nella trattazione di questa parte, dubita sistematicamente del significato delle parole, non dico in Omero, ma in Teocrito. Il male è che, nonostante l'agnosticismo, il Legrand non evita inesattezze ed errori.

Digitized by Google

1. *ἀγοστός*.

γυνὰ περιβάλλετ' ἀγοστῷ (17, 129).

Omero, in *A* 425, N 508, *N* 520, *Ξ* 455, *P* 315 ha sempre *ἀγοστός* nella stessa frase *ἕλε γαῖαν ἀγοστῷ*, in cui *ἀγοστός* significa evidentemente « palmo della mano ».

I poeti alessandrini l'usano, indifferentemente, per « palmo » e per « cubito ». Così, *ἀγοστός*, in Apollonio Rodio, 3, 120 (*ᾧ ὑπὸ μαζῷ μάργος Ἔρως λαιῆς ὑποΐσχανε χειρὸς ἀγοστόν*) vuol dire « il palmo della mano »; in Apoll. 3, 1394 (*οἱ μὲν.... βῶλον.... λαζόμενοι πρηνεῖς· οἱ δ' ἔμπαλιν· οἱ δ' ἐπ' ἀγοστῷ*) = « cubito »; in 4, 1734 (*εἴσατο γάρ οἱ δαιμονίη βῶλαξ ἐπιμάστιος ᾧ ἐν ἀγοστῷ ἄρδεσθαι λευκῇσιν ὑπαὶ λιβάδεσσι*) = « cubito ». Teocrito intende, evidentemente, la parola in questo secondo senso.

Esichio spiega *τὸ ἐντὸς τῶν χειρῶν ἢ ἀγκών*; gli Schol. BLV spiegano *ἀγοστῷ = τῇ δρακί*. Ma uno scolio a *Λ* 425 spiega *ἀγκῶνι*; così pure Eustazio e Suida. Le due interpretazioni, tutte e due antiche, dovevano dividersi il campo.

2. *αἰόλος*.

αἰόλα φωνέων 16, 44; *αἰολομίτρας* 17, 19.

αἰολομίτρης ὁ ἅπαξ λεγόμενον in Omero (*Ὀρέσβιον αἰολομίτρην* in *E* 707): *αἰόλος* vuol dire sempre in Omero « mobile, veloce », come ha provato il Buttmann (*Lexilogus*, II, 73), maestro insuperato dell'*observatio* omerica. Così in *T* 404 *πόδας αἰόλος ἵππος*, in *Γ* 185 *αἰολόπωλος*, in *M* 208 *αἰόλον ὄφιν*, in *M* 167 *σφῆκες αἰόλοι*, in *X* 509 *αἰόλοι εὐλαί*, in *X* 300 *αἰόλος οἶστρος*. Allo stesso modo deve intendersi *σάκος αἰόλον* (*H* 222, *Π* 107), *παναίολον* (*N* 552). In unione con *τεύχεα*, *θώρηξ*, *ζωστήρ*, *μίτρη*, riconosceva il Buttmann, poteva rimaner dubbio se intendere, secondo l'altra spiegazione data dagli scolii, *αἰόλος = ποικίλος*.

Ma, osservava il Buttmann stesso, si pensi a *κορυθαίολος* = « che scuote l'elmo »: qui il senso di *ποικίλος* è da escludersi nettamente. *Αἰόλος* è spiegato *ποικίλος* in *αἰόλοι εὐλαί* (*εὔστροφοι καὶ ποικίλαι*, *Schol. B*), *αἰόλον ὄφιν* (*τὸν ποικίλον καὶ πολύστικτον Schol. AD*), *σάκος αἰόλον* (*Schol. V*), *τεύχεα αἰόλα παμφανόωντα* (*Schol. ad E* 295). Esichio spiega *αἰόλος = ποι-*

Digitized by Google

κίλος ἢ εὐκίνητος· ἀπὸ τοῦ αἰολεῖν ὅ ἐστι κινεῖν; per *αἰολόπωλος* dà la spiegazione doppia; per *αἰολοθώρηξ* spiega solo *ποικίλος*.

In conclusione, l'omerico *αἰολομίτρης* sarà da intendere *mitram saepe ac celeriter versans* (cfr. Ebeling, *Lex. Homer.*). Ma non regge la ragione data dal Buttmann (op. cit., II, 76) e accettata dall' Ebeling: secondo essi, *αἰολομίτρης* non potrebbe significare «dipinto», perchè la *μίτρη* non si vedeva, ma era nascosta sotto lo *ζῶμα* e lo *ζωστήρ*. Che lo *ζῶμα* fosse sopra la *μίτρη*, è opinione del Reichel (1): arte micenea mostra come la *μίτρη* fosse sopra lo *ζῶμα* (figurine di bronzo in Tsountas, *Μυκῆν. πιν.*, 11); la *μίτρη* cinge tutto il corpo (cfr. Robert, *Studien zur Ilias*, 40): *ζῶμα* e *μίτρη* sono usati sempre insieme (*Δ*, 187 e 216), così che dall'ordine delle parole non si può dedurre nulla. Quanto allo *ζωστήρ*, esso può essere (Robert, op. cit., 35) la stessa cosa che la *μίτρη*: certo, è preferibile intendere, in *K* 77, «cintura di metallo», anzichè «cintura del chitone», come vorrebbe intendere il Reichel (op. cit., 107) per *ζωστήρ*.

Teocrito spiega evidentissimamente *αἰόλος* = *ποικίλος*. *Αἰόλα φωνέων* richiama il pindarico *ποικίλων ὕμνων ἔψαυσας* di *Nem.* 5, 42; *αἰόλος* in Pindaro stesso vuol dire «*versutus*»: per es., in *Nem.* 8, 25 (*μέγιστον δ' αἰόλῳ ψεύδει γέρας ἀντέταται*). Così pure Callimaco (*h.* 3, 91) usa *αἰόλος* per *ποικίλος*: *τρεῖς δὲ παροναίους ἕνα δ' αἰόλον*.

Quanto al passaggio di significato, in Teocrito stesso, da «cintura» a «mitra», vedi questi *Studi*, II, 48. Lo scambio di *αἰόλος* è antico, anteriore a Pindaro, e certo, in Teocrito, involontario; l'uso di *μίτρη*, col senso di «mitra», se non proprio recente, nè ristretto a Teocrito solo, doveva essere limitato a quando si parlava della *στολή* persiana, ed è certo voluto a bella posta dal poeta.

3. *ἄωτος*.

φοινικέῳ οἰὸς ἀώτῳ 2, 2; *θεῖος ἄωτος ἡρώων* 13, 27.

I lessici conoscono due forme, *τὸ ἄωτον* e *ὁ ἄωτος*. I luoghi omerici non decidono del genere, ma Pindaro ha sempre *ἄωτος* e *ἄωτοι*, non mai il neutro. Il fatto che in poeti più tardi, p. es. in

(1) *Ueber homerische Waffen*, 109.

Digitized by Google

Apollonio (4, 176), ricorra il neutro, non ci autorizza a rigettare l'autorità di Pindaro: anche Esichio, Suida, l'*Et. M.* hanno il maschile come forma principale. Sicchè possiamo concludere (Buttmann, op. cit., II, 15) che *ἄωτος* è la forma antica e genuina, e che per il neutro non ci sono esempi anteriori agli Alessandrini.

Teocrito segue Pindaro e fa *ἄωτος* maschile; tutta l'espressione, del resto, è pindarica. È notevole il disaccordo da Apollonio e da Callimaco; anche quest'ultimo in *h.* 2, 112 usa *ἄωτον* neutro (cfr. Jan, diss. cit., 14).

Quanto al significato, è merito insigne del Buttmann aver provato che *ἄωτος* in Omero significa sempre « fiocco di lana », non mai « fiore ». Gli scoliasti intendevano, viceversa, « fiore », e poi, per metafora, « fiocco di lana », quasi « fiore della lana ». Tutti i grammatici antichi intesero per « fiore »; cfr. Apoll. Soph., 50, 15, che spiega *ἀώτου θεσπεσίοιο ἐρίου* di *ι* 434: *οἰὸς ἀώτῳ οἷον ἄνθος προβάτου*. Eustath. ad *α* 444; *Et. M.*, Hes., Suid., *Schol. B D L V* a *N* 599.

Teocrito segue la stessa spiegazione degli scolii. Questa falsa interpretazione doveva essere già nei glossografi, perchè si trova in Pindaro. *Θεῖος ἄωτος ἡρώων* di Theocr. 13, 27 ha derivazione pindarica. In Pindaro, *ἄωτος* significa (Rumpel, *Lex. pindaricum*) *optimum quodque vel pulcherrimum vel suavissimum in suo genere.* Si possono confrontare con Teocrito: *Ol.* 1, 15 *μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ*, *Pyth.*, 10, 53 *ἐγκωμίων ἄωτος ὕμνων*, *Isthm.*, 1, 51 *γλώσσας ἄωτον*, *Isthm.*, 6, 18 *σοφίας ἄωτον ἄκρον*, *Isthm.*, 7, 16 *Χαρίτων ἄωτον*, *Nem.* 3, 29 *δίκας ἄωτος ἐσλός*, *Isthm.*, 5, 4 *ἄωτον στεφάνων*, *Isthm.*, 4, 12 *ζωᾶς ἄωτον* ecc. Teocrito imita *Pyth.* 4, 188 *ἐς δὲ Ἰωλκὸν ἐπεὶ κατέβα ναυτᾶν ἄωτος*: egli adopera l'espressione a proposito degli Argonauti, proprio come Pindaro. Del resto, Pindaro ha anche *ἡρώων ἄωτοι*; così in *Nem.* 8, 9 si trova *ἡρώων ἄωτοι περιναιεταόντων*. Il teocriteo *θεῖος ἄωτος ἡρώων* è reminiscenza e sovrapposizione di due passi pindarici.

Callimaco, *h.* 2, 112 ha *πίδακος ἐξ ἱερῆς.... ἄκρον ἄωτον*, dove imita evidentissimamente *Isthm.*, 7, 25 *σοφίας ἄωτον ἄκρον*; il genere è maschile in Pindaro, neutro in Callimaco, il quale avrà pensato che Pindaro usasse nel passo citato *ἄωτον*

Digitized by Google

neutro. Callimaco ha pure (fr. 115) *Λεσβίης ἄωτον νέκταρ οἰνάνθης*, dove *ἄωτος* (o *ἄωτον*) è pure nello stesso senso di « fiore ».

In conclusione, gli Alessandrini, seguendo Pindaro e d'accordo, evidentemente, con i glossografi, danno di *ἄωτος* in Omero la stessa interpretazione sbagliata. Quanto al genere, Teocrito, seguendo Pindaro, usa *ἄωτος* maschile, contro Callimaco e Apollonio Rodio, che adoprano *ἄωτον* neutro.

Fa maraviglia come il Legrand (op. cit., 258) possa dire: « non si può sapere quale fosse, per il poeta, il valore primitivo di questa parola ».

4. *βλοσυρός.*

βλοσυρὸν πρόσωπον 24, 118.

In *H* 112 Aiace è detto *μειδιόων βλοσυροῖσι προσώπασι*; in *O* 608 si dice di Ettore *τὼ δέ οἱ λαμπέσθην βλοσυρῇσιν ὑπ' ὀφρύσιν*; in *Λ* 36 si trova *βλοσυρῶπις*, detto della Gorgone, e sta insieme con *δεινὸν δερκομένη*. Quattro volte *βλοσυρός* è nello *Scudo di Eracle*: a v. 147 è detto dell'aspetto del drago, a v. 175 dei leoni, a v. 191 di Ares, a v. 250 delle *Κῆρες*, e sta insieme con *δεινωποί*.

Esichio, Suida, l'*Et. M.*, spiegano *καταπληκτικός*, *φοβερός*, *δεινός*, oppure *λαμπρός*, oppure *σεμνός*.

Callimaco in *h.* 6, 52 dice *βλοσυρώτατον ὄμμα*: poichè la frase sta vicino a *χαλεπώτερον ὑποβλέψας* e poichè si riferisce a una *λέαινα ὠμοτόκος*, vorrà dire, evidentemente, *καταπληκτικόν* (cfr. Jan, diss. cit., 35). Quanto al *fr.* 206, è inutile discuterlo: la lezione *βλοσυρόν* è nello Schneider, ma è incerta; la tradizione ms. è *ἀνίσχουσα βοσσόν*, che non dà senso. Il Jan congettura, non so se a ragione: *τόφρα δ'ἀναίρουσα φάος ἐς λόφον ἔγρετο Τιτώ.*

Apollonio Rodio usa il vocabolo due volte: in 4, 1437, dice di Eracle *ὅσσε δέ οἱ βλοσυρῷ ὑπέλαμπε μετώπῳ*, dove sono imitati chiaramente *H* 112 e *O* 608 insieme; in 2, 740, dice, a proposito della spelonca di Acheronte, *σιγῇ δ' οὔποτε τήγε κατὰ βλοσυρὴν ἔχει ἄκρην*. In questo secondo passo, *βλοσυρός* è detto di un luogo sacro, perciò significherà davvero *ἀξιωματικός*, *σεμνός*, che è il secondo significato dei grammatici. Eustazio, 677, 4, dice: *οἱ δὲ παλαιοὶ βλοσυρόν φασι καὶ τὸ σεμνόν*, e cita Nicostrato comico: *νὴ τὴν Ἀφροδίτην, ὦ ξένη,*

Digitized by Google

βλοσυράν γε τὴν ψυχὴν ἔχεις. È stato notato che Apollonio usa *βλοσυρός* due volte, proprio come Omero. A chi conosce fino a che punto arrivi lo *ζῆλος Ὁμηρικός* di Apollonio (1), non può far maraviglia.

Quanto al terzo significato: *βλοσυρός* = *λαμπρός*, esso sarà stato certo suggerito, mi pare, da *O* 608 *τὼ δέ οἱ ὅσσε λαμπέσθην βλοσυρῇσιν ὑπ' ὀφρύσιν*.

Teocrito ha certo davanti *H* 212, e intende *φοβερόν, καταπληκτικόν*.

Quanto al senso vero e all'etimologia della parola in Omero, G. Curtius (*Et.*, 501), pensava a « gonfio » per *H* 212 e *O* 608. Ma forse ha ragione il Goebel (*Lexilogus*, 330), che spiega « tenebroso, oscuro »: egli paragona le *Κῆρες βλοσυροί* di Esiodo con *Κῆρα μέλαιναν* di *B* 859, *Γ* 360 ecc.; confronta *βλοσυρῶπις* di *Λ* 36 con *σκυθρωπός*, *βλοσυρωτέρα πίσσα* di Teofrasto con *μελάντερον ἠΰτε πίσσα* di *Δ* 277; richiama, finalmente, *αἱμάτων βλοσυρὸν ἄγος* di Eschilo. Evidentemente i grammatici pensarono al senso di *λαμπρός*, quando si era perduto il senso di « tenebroso ».

Quanto ad Apollonio, avrà avuto davanti un passo d'un epico antico: la « nera caverna » l'avrà interpretata per la « caverna sacra ». *βλοσυρός* = *σεμνός* è già in Platone, *Rep.* 535*b*, *Theaet.*, 149 *a*, tutte e due le volte unito con *γενναῖος*: nel primo passo è detto dei governanti *γενναῖοι καὶ βλοσυροὶ τὰ ἤθη*; nel secondo passo, è detta *βλοσυρὰ καὶ γενναία* Fenarete. La spiegazione *βλοσυρός* = *σεμνός* doveva essere già nei glossografi.

Si potrebbe anche pensare, per l'accordo dei due passi platonici col frammento di un comico, a un *βλοσυρός* = *σεμνός*, vivo nell'uso attico. Ma a me pare molto meno probabile: sono noti gli studi omerici di Platone, e il comico userà *βλοσυρός παρὰ τὴν τραγῳδίαν*.

5. *δεικανάω*.

δεικανάασκεν « mostrava », 24, 57.

In Omero, *δεικανᾶσθαι* vuol dire « salutare, ricevere », ed è usato tre volte: in *σ* 110 (= *ω* 410) *τοὶ δ' ἴσαν εἶσω ἠδὺ γε-*

(1) Vedi, per questo, MERKEL, *Proleg. ad Apoll. Rh.*, 157.

Digitized by Google

λόωντες καὶ δεικανόωντ' ἐπέεσσιν e in *O* 86 δεικανόωντο δέπασσιν. δεικανάω è evidentemente, in Omero, la stessa cosa che δέκομαι; che la vera forma omerica sia δέκομαι, non δέχομαι, prova Wackernagel (*Sprachl. Untersuch. zu Homer*, 23 sgg.). Tanto più che il Fick e Leo Meyer (*K. Z.*, 7, 201), valendosi della glossa di Esichio δεκανᾶται = ἀσπάζεται, han pensato giustamente che l'allungamento sia dovuto al metro (cfr. Schulze, *Quaest. epicae*, 155).

Il primo a mutare senso alla parola omerica è, per noi, Arato 209 δεικανόωσι ἴσα πέλεθρα, per evidente influsso di δείκνυμι (ἐδεξιοῦντο παρὰ τὸ δείκνυμι, *Schol. B M S. ad Hom.*). Si deve anche notare, in Arato, il passaggio da medio ad attivo: anche questo sarà certo dovuto all'influsso di δείκνυμι. In Teocrito, troviamo lo stesso passaggio e lo stesso cambiamento di significato.

Fa maraviglia il Legrand (op. cit., 259), quando dice, a proposito di questo vocabolo, che la sua parentela con δείκνυμι non è stata mai disconosciuta da nessuno.

6. διερός.

διερὸν ὅτε βώλακα θρύπτει 17, 80.

Questo vocabolo è in Omero due volte: in ζ 201:

οὐκ ἔσθ' οὗτος ἀνὴρ διερὸς βροτὸς οὐδὲ γένηται
ὅς κεν Φαιήκων ἀνδρῶν ἐς γαῖαν ἵκηται
δηϊότητα φέρων...

e in ι 43 διερῷ ποδὶ φευγέμεν. Per ζ 201, Schulze (*G. G. A.*, 1897, 906 sgg.) ha pensato a δϝιερός, « timendus », da legarsi con δϝέος: egli esclude un διερός « vivo » che si era ammesso, seguendo Aristarco e paragonando con δίαιτα. Quanto a διερός in ι 43, appartiene alla radice bisillabica διε- in ἐνδίεσαν Σ 584, δίενται Ψ 475, δίεσθαι *M* 276, *M* 304, Σ 162, ϱ 398 (Sommer, *Griech. Lautstudien*, 158).

Gli scoliasti intendono tutti male. A ζ 201 *Schol. B* spiega ὁ ζῶν; *P Q V*, annotano: οὕτως τὸν ζῶντα Ἀρίσταρχος. A ι 43, *Schol. P Q V*: οἱ δὲ διερῷ τῷ ὀξεῖ καὶ ταχεῖ. οἱ δὲ τῷ ζῶντι, ἐπεὶ ξηροὶ οἱ ἀποθανόντες. E l' *Et. M.* (274, 4): οἱ γὰρ

Digitized by Google

ζῶντες ὑγροί, αὖοι δ' οἱ τεθνεῶτες. Dell'errore di Aristarco si occupa con molta finezza il Lehrs (*De Aristarchi studiis Homericis*, 47 sgg.), il quale primo propose di riconnettere il *διερός* omerico di *ι* 43 alla radice *δι-* in *δίεσθαι*. Sembra perfino impossibile che l'errore di Aristarco abbia avuto tanto seguito: come se « vivo », osserva finemente il Lehrs, volesse dire *plenus suci et sanguinis!*

La spiegazione di *διερός* = *ὁ ζῶν* si capisce soltanto, se ci si immagina un *διερός* = « umido », del tutto diverso dall'omerico. L'uso di *διερός* = « umido » è antico: *αὖην καὶ διερὴν ὥρην*, dice già Esiodo, in *Ἔργα*, 460: come mostra Bechtel (*Lexilogus*, 100) è da pensare a *διϝαίνω* e a *διϝερός* che è confermato da *δεύω: διερὰ μέλη* (*Av.*, 213) e *διεροὺς οἰωνούς* (*Nub.*, 336), dice Aristofane degli uccelli.

Con Teocrito si accordano Apollonio Rodio 1, 184 *διερῇ κελεύθῳ* (= *ὑγρῇ κελεύθῳ*, detto del mare); 2, 1099 *ὕδατι σημαίνων διερὴν ὁδὸν Ἀρκτούροιο*, e Callimaco, *h.* 1, 24 *Καρνίωνος ἄνω διεροῦ περ ἐόντος*, *h.* 2, 23 *διερὸς λίθος*, *fr.* 245 *διερὴν δ' ἀπεσείσατο λαίφην*.

In conclusione, Teocrito, come, del resto, Callimaco e Apollonio, usava un *διερός* che si riconnette con *διαίνω*, già conosciuto da Esiodo. Che il *διερός* omerico fosse identificato col nuovo, prova, se non proprio Teocrito, Apollonio Rodio. I poeti nuovi dovevano interpretare *διερός* come l'interpreterà, poi, Aristarco; conoscendo un *διερός* = *ὑγρός*, cercavano di spiegare, con sforzi di metafore, degni di un ditirambografo o d'un commentatore moderno (*ὑγρός* = *ζῶν*), il *διερός* omerico, che non ha nulla che farci.

7. *ἰνδάλλομαι*.

ἀργύρῳ ἰνδάλλοντο 22, 39 = « esser simile ».

In Omero, *ἰνδάλλομαι* vuol dire *appareo, conspicior*. Così in *Ψ* 459 *ἄλλος δ' ἡνίοχος ἰνδάλλεται* = *φαίνεται*; in *τ* 224 *ὥς μοι ἰνδάλλεται ἦτορ* = *qualis apud animum meum apparet*. Ma in *γ* 246 *ὥς τέ μοι ἀθάνατος ἰνδάλλεται εἰσοράασθαι* Aristarco leggeva *ἀθανάτοις* e spiegava « esser simile ». Così pure in P 213 *ἰνδάλλετο δέ σφισι πᾶσιν τεύχεσι λαμπόμενος μεγαθύμου Πηλεΐωνος*, Zenodoto intendeva *conspiciebatur ab omnibus ful-*

Digitized by Google

gens in armis Achillis, ma Aristarco leggeva *μεγαθύμῳ Πηλεΐωνι* e spiegava « era simile ad Achille ».

È evidente che Teocrito doveva avere, per *γ* 246 e P 213, le stesse lezioni, che seguirà poi Aristarco. Non farà maraviglia a chi pensi che gran parte di tutto quello che negli scolii è attribuito ad Aristarco è certo anteriore a lui.

Con Teocrito si accorda Licofrone, v. 961 *ἰνδαλθεὶς κυνί*; v. 597 *κύκνοισιν ἰνδαλθέντες εὐγλήνοις δομήν*; ma a v. 254 *ἰνδάλλομαι* è nel senso omerico: *οἰμωγὴ δέ μοι ἐν ὠσὶ πύργων ἐξ ἄκρων ἰνδάλλεται*.

Nel senso omerico l'usa anche Apollonio, 1, 1297 *τὼ δέ οἱ ὅσσε ὄστλιγγες μαλεροῖο πυρὸς ὡς ἰνδάλλοντο*, dove Apollonio, dicendo « apparvero come.... », esclude nettamente il senso di « somigliare ». È notevole la stessa forma *ἰνδάλλοντο*, non omerica, usata in fine di esametro da Teocrito ed Apollonio con significato diverso. È probabile che Teocrito corregga Apollonio. *Ἰνδάλλομαι* nel senso di « somigliare » è già in Platone, *Rep.*, 381: questo vuol dire che la lezione di Aristarco è antica e che già Platone doveva leggere come lui.

8. *ἴσκε*

ἴσκον 22, 167 = « dissero ».

È usato quattro sole volte in Omero, in *Π* 41 (= *Λ* 799), *δ* 279, *τ* 203. La forma originaria è *ϝεϝίσκειν*, che ha in Omero digammi facilmente riconoscibili (aoristo *ἤικτο*, per *ἠ-ϝέ-ϝικ-το*). Accanto, vi è un presente indipendente dall'aoristo, cioè più antico, *ϝίσκειν*, il cui senso causativo « far simile » trova un parallelo nell'uso di *ἐπιβάσκειν* (vedi Schulze, *K. Z.*, XLIII, 185). Il verbo *ϝίσκω* è usato da Simonide, *fr.* 130, proprio nel senso di *εἰκάζω*; l'esempio più antico di *εἰκάζω* entrato al posto dell'omerico *ϝίσκειν*, è in Saffo, *fr.* 104 Bergk.

Un poeta più tardo intese *ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα*, che seguivano a un discorso in *τ* 203, come *ἔλεγε ψεύδεα πολλά* (lo *Schol. V* ha le due interpretazioni « finxit » e « dixit ») e rischiò *ἴσκεν ἕκαστος ἀνήρ* di *χ* 31, dove *ἴσκεν* significa, evidentemente, « disse ». Ma Aristarco si era già accorto della cosa, ed espungeva perciò i vv. 31-33 di *χ* (cfr. Lehrs, op. cit., 98).

Giudicò bene in questo punto, con la genialità solita, il

Digitized by Google

Buttmann (op. cit., II, 84), che non sapeva di risuscitare dottrina aristarchea.

Gli Alessandrini usano correntemente *ἴσκε* per « disse ». Così Licofrone, 574 : *ἴσκον παρέξειν* = *λέγων παρέξειν*, come traduce la parafrasi ; così Apollonio Rodio, continuamente : (2, 240 ; 2, 1196 ; 3, 306 ; 3, 439 ecc.).

9. *νέποδες*

νέποδες = « nipoti » 17, 25.

È interpretazione dell' *ἅπαξ λεγόμενον* di Omero in *δ* 404 : *φῶκαι νέποδες καλῆς Ἁλοσύδνης.*

Hanno *νέποδες* nel senso teocriteo :

Cleone siculo *ὁ ἐλεγειοποιός* (Bergk, *Lirici*, I, 666) : *βριαροὶ Γοργοφόνου νέποδες.*

Apollonio Rodio, 1, 1743 *εἶμι δ' ἐς αὐγὰς ἠελίου μετόπισθε, τεοῖς νεπόδεσσιν ἑτοίμη.*

Callimaco, *fr.* 77 *ὁ Κεῖος Ὑλλίκου νέπους* (si parla di Simonide).

Hanno *νέποδες* nel senso di « senza piedi », e, quindi, di « pesci » :

Callimaco stesso, *fr.* 260 *πουλὺ θαλασσαίων μυνδότεροι νεπόδων.*

Nicandro, *Alex.*, 468 *γευθμὸς δ' ἰχθυόεις νεπόδων ἅτε σαπρυνθέντων*, 485 *ὄφρα ποτὸν νέποδός τε κακοῦ ἐκ φύρματα χεύῃ.*

Oppiano, *Hal.*, 4, 468 *νεπόδων δειλὸς καὶ ἄκικυς ὅμιλος*, *Hal.*, 3, 441 *αἱ* (= *τρίγλαι*) *μὲν ἔασι διάκριτοι ἐν νεπόδεσσιν*, *Cyn.*, 1, 384 *καὶ νέποδες γαμέοντες ἐπιφρίσσουσι γαλήνῃ.*

Satiro, (A. P. 6, 11, 6) *ἴλαος.... ἐπίνευσον πτηνά, καὶ ἀγροτέρων κέρδεα καὶ νεπόδων.*

Per *νέποδες* omerico, Apoll. Soph. spiega : *ἄποδες ἢ νηξίποδες ἢ ἀπόγονοι· τὸ μὲν οὖν ἄποδες ψεῦδος· ἔχουσι γὰρ πόδας αἱ φῶκαι· τὸ δὲ ἀπόγονοι παράκρουσμα τῶν νεωτέρων ποιητῶν.* Esichio spiega, come Apoll. Soph., *νηξίποδες*, seguendo Apione. Spiega *ἀπόγονοι* Eustazio, che dice (1502, 35) *κατά τινα γλῶσσαν οἱ ἀπόγονοι.*

Delle tre spiegazioni, da rifiutarsi *a priori* è certo *νέποδες* = *νηξίποδες*, perchè nata dal bisogno di conciliare la vecchia interpretazione *νέποδες* = *ἄποδες* con l'osservazione razionali-

Digitized by Google

stica di qualche grammatico (Apione) che le foche avevano i piedi e che Omero, d'altra parte, non aveva potuto sbagliare.

Quanto a spiegare l'interpretazione dei posteriori, tenendo conto che forse l'esempio più antico è in Cleone siculo, se Cleone *ὁ ἐλεγειοποιός* è quello stesso Cleone che fu scrittore di *Argonatiche* e fonte di Apollonio, si potrebbe pensare a una parola sicula, da connettersi col lat. *nepotes*. Gli altri avrebbero potuto riprenderla da Timeo, lo storico che tutti dimostrano di aver presente. Ma non sono che congetture.

Quanto alla spiegazione del vocabolo omerico, il Curtius (*Et.*, 251) spiega *νέποδες* per *ἀπόγονοι*, ammettendo un antico *νέποδες* (cfr. *ἀνεψιός*) = *nepotes*, scr. *napat*: il *δ* si spiegherebbe per l'incontro col *π* di *-ποδες*; di più, egli vuol leggère la glossa di Esichio *νεόπτραι* (= *νίῶν θυγατέρες*), *νέπτραι*, come hanno i codici. Non si spiega, egli dice, l'uso dei poeti più tardi, senza una tradizione antica del significato *ἀπόγονοι*. Certo, il senso di *ἀπόγονοι* è quello che converrebbe di più anche ad Omero.

Lascia la cosa inspiegata L. Meyer (*Griech. Et.*, 4, 250).

10. *ὀλοοίτροχος*.

ἠΰτε πέτροι ὀλοίτροχοι 22, 49 = « come pietre rotonde ».

Le due etimologie tradizionali di questo *ἅπαξ λεγόμενον* (da *ὅλο-*, o da *ὀλοιο-*, *ὀλον-*, « rovinoso »), sono ugualmente false, come prova Bechtel (*Lexil.*, 248). La vera etimologia è *ὀλοο-* da *ϝολοϝο* (lat. *volvo*).

Resta a vedere quale delle due spiegazioni antiche segua Teocrito. Dal senso è evidentemente richiesta quella che riconnette il vocabolo a *ὅλος* « intero », rotondo » (cfr. Esichio e Suida, che spiegano *στρογγύλος*, *περιφερής*). Teocrito dice (vv. 48 sgg.) che i muscoli del braccio di Amico sotto le spalle si fecero « come due pietre rotonde », che un fiume, travolgendo con grandi gorghi, abbia levigate. *ὀλοίτροχος*, con la contrazione di *-οοι*, si ritrova, come sostantivo, in Erodoto e Senofonte: vedi Hdt., 8, 52: *πρὸς τὰς πύλας ὀλοιτρόχους ἀπίεσαν*; Xenoph., *Anab.*, 4, 2 *ἐκυλίνδουν οἱ βάρβαροι ὁλοιτρόχους ἁμαξαίους καὶ*

Digitized by Google

μείζους καὶ ἐλάττους λίθους. Democrito (*fr.* 162 Diels) chiamava *ὁλοοίτροχον* il cilindro: qui, comunque abbia scritta la parola Democrito, il senso di «rotondo» non è certo opinabile. Lo stesso senso sarà da attribuire al vocabolo in Erodoto e in Senofonte, quantunque Erodoto non l'abbia certo pronunciato con lo spirito aspro, e per Senofonte possa esser dubbia la cosa, perchè avrà preso *ὁλοίτροχος* dalla prosa ionica.

Leggere *ὁλοίτροχος*, con lo spirito aspro, in Teocrito, come vorrebbe il Rumpel (*Lexicum Theocriteum*), mi pare assai discutibile, perchè Teocrito scrive, seguendo l'epos, *κατ' ἀμαξιτόν* in 2, 76, dove riprende evidentemente *κατ' ἀμαξιτόν* di *X* 146 (cfr. *κατ' ἀμαξιτόν*, *Hymn. in Cer.*, 177, e *κατ' ἀμαξιτόν* in Apollonio, 3, 874: in tutti i passi è usato nella stessa sede del verso, per avere dieresi bucolica).

Avrà ragione il Buttmann (op. cit., I, 236) di osservare che Teocrito può anche aver detto *ὁλοίτροχος* e magari *ὁλοοίτροχος*, seguendo la forma dell'epos, e intendere «rotondo». Teocrito sarà da considerare nelle stesse condizioni di Democrito, che, pur intendendo «rotondo», avrà detto *ὁλοίτροχος* o, piuttosto, *ὁλοοίτροχος*; di Erodoto, e, forse, di Senofonte.

11. *οὖλος*.

οὔλῃ χλαίνῃ 24, 25.

οὔλῃ χλαίνῃ di Teocrito è in *τ* 225. Si possono confrontare, inoltre, *II* 224 *οὔλων τε ταπήτων*, K 133 *οὔλῃ λάχνῃ*, *ζ* 230 *οὖλαι κόμαι*. Lo *Schol. D* spiega a *II* 224 *τῶν δασέων*; lo *Schol. B* *εὐειλήτων διὰ μαλακότητα*.

Di *οὖλος* in questo senso («crespo, ricciuto»), ha scoperta l'etimologia giusta il Buttmann (op. cit., I, 187), il quale riconnette il vocabolo a *ϝουλ-*, *ϝειλ-* di *εἰλέω*, *volvo*, *ἴλλω* ecc. (cfr. Bechtel, *Lexil.*, 258). In Callimaco, *οὖλος* è usato con significati diversi, tolti tutti da Omero: *perniciosus*, *niger*, *totus vel incolumis*, *strenuus vel vehemens* (Jan, diss. cit., 8 sgg.). Naturalmente, non si tratta di una stessa parola, ma sono parole differenti che hanno lo stesso suono; e forse Callimaco stesso se ne dovette accorgere. Lo stesso senso che troviamo in Teocrito è in Callimaco, *fr.* 140 *ἀμφί τε κεβλὴν εἰργμένος*

Digitized by Google

ἀγλίθων οὖλον ἔχει στέφανον, dove la parola è usata nel senso di «crespo», che è quello appunto di Teocrito e degli esempi omerici citati.

Un altro esempio di *οὖλος* = «crespo» si trova in Aristofane, *Rane*, 1067 *χιτῶνα γ' ἔχων οὔλων ἐρίων ὑπένερθε*: Aristofane avrà certo tolto questo significato dai glossografi.

Aggiungo qualche esempio di interpretazione omerica dell'autore del carme 25 (*Ἡρακλῆς λεοντοφόνος*) (1).

1. *ἕλιξ*

ἕλικες.... ταῦροι 25, 127.

In Omero *α* 92, per *εἰλίποδας ἕλικας βοῦς*, sono date, dagli scoliasti, due spiegazioni: «ritorto», attribuito ai piedi o alle corna, e «nero». Qui il senso di «nero» è provato dalla vicinanza di *φοίνικες*, *ἀργησταί*, *κνήμαργοι*, detto dei tori.

La stessa interpretazione omerica è in Callimaco, *fr.* 299, *Αἴσηπον ἔχεις, ἑλικώτατον ὕδωρ*: il significato è provato dall'imitazione omerica, evidente, di *B* 825 *πίνοντες ὕδωρ μέλαν Αἰσήποιο* (Jan, diss. cit., 47).

Spiegano «nero»: Eustath.; *Schol. Q* ad *α* 92, *ἑλικὸν γὰρ κατὰ διάλεκτον τὸ μέλαν. ὅθεν καὶ ἑλικώπιδα κούρην τὴν μελανόφθαλμον*; *Schol. E* a *δ* 32. L'*Et. E.*, 332, 2 ba: *ἑλὶ γὰρ κατὰ διάλεκτον τὸ μέλαν*; Esichio *s. v. ἑλίβοτρυς*: *ἄμπελός τις μέλαινα*. In qualche dialetto, dunque, *ἕλιξ* avrà significato «nero»: di qui la tendenza a volere spiegare con «nero» l'*ἕλιξ* omerico.

2. *ζάθεος*.

ὑπὸ ζαθέῳ Ἑλικῶνι 25, 209.

Il poeta ripete evidentemente Esiodo, *Theog.*, 23 *Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο*: resta a vedere in che senso il vocabolo sia usato nella *Teogonia*.

Recentemente Hermann Fraenkel (*De Simia Rhodio*, 1915, 51) ha rovesciata l'interpretazione tradizionale della parola,

(1) Che questo poeta non è Teocrito, è dimostrato a p. 217 sgg.

Digitized by Google

com'era data, per esempio, dal Wilamowitz (*Isyllos v. Epid.*, 107-115). Egli ritiene che *ζάθεος* significhi originariamente *odorifer*, o *pinguis*, non *divinus*. Ed enumera le testimonianze: Esichio ed *Et. M.*, che spiegano il vocabolo, oltre che *θεῖος*, *εὐώδης*; *inno ad Hermes*, 503 *ποτὶ ζάθεον λειμῶνα*, *inno ad Apollo*, 223 *βῆς ἀν' ὄρος ζάθεον, χλωρόν*, dove il senso di « divino » è da escludersi nettamente.

Infine, *I* 149 *Ἰρὴν ποιήεσσαν Φηράς τε ζαθέας ἠδ' Ἀνθειαν βαθύλειμον*; per il passo che c'interessa di Esiodo, *Theog.*, 23 *ἄρνας ποιμάνονθ' Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο*; per Euripide, *Phoen.*, 801 *ὦ ζαθέων πετάλων πολυθηρότατον νάπος* (= il Citerone), l'interpretazione « odorifero » è preferibile.

Aggiunge ancora il Fraenkel a sostegno della sua tesi che Solmsen (*Unters. zur Griech. Laut- u. Verslehre*, 85) unisce *θέειον* (zolfo) con parole del senso di « odore » ecc.

L'opinione del Fraenkel a me sembra la giusta. Quanto a Esiodo, è probabile che abbia inteso *ζάθεος* veramente nel senso di « odoroso » o di « pingue ».

Ma, quanto al poeta del carme 25, poichè tutti i posteriori (eccettuato Isillo, v. 111) fan derivare *ζάθεος* da *θεός*, mi par certo che anche lui abbia inteso così. Si può confrontare *ζαθέας Ἥβας* di Simia Rodio, *fr.* 14; *ζάθεον* (detto di Apollo) A. P. IX, 255, 7; *ζαθέης Ἴσιδος* in Kaibel, *Epigr. Gr. ex lap. coll.*, 1047, 2.

3. *κέρας* = arco.

κέρας ὑγρὸν ἑλὼν κοιλήν τε φαρέτρην 25, 206.

κέρας in Omero non significa mai « arco », se non nel verso famoso *Λ* 385 *τοξότα, λωβητήρ, κέραι ἀγλαέ, παρθενοπῖπα*, tanto discusso già dagli antichi. Discutevano se scrivere *κέραι* (dat.) o *κέρα* (acc. plur.): Aristarco scriveva *κέραι*. Di più, dubitavano se interpretare « arco », o « capelli ». Esichio intende *θρίξ*; così *Schol. B L*, Suida, Eustath. 851, 41. Ma Apoll. Soph., 98, 16, *Et. M.* 504, 47, Esichio stesso, Suida stesso, *Schol. V.*, intendevano « arco ». Lo *Schol. V* ha: *Ἀριστοτέλης* (Spitzner legge, con ragione, *Ἀρίσταρχος*): *ὦ τῷ τόξῳ σεμνυνόμενε*. La spiegazione di « chiome » è antica, lo attesta

Digitized by Google

Ap. Soph. 98, 11: *οἱ γλωσσογράφοι ταῖς θριξὶν ἀγαλλόμενε· κέρα γὰρ τρίχα λέγεσθαι.*

L'autore del carme 25 intende evidentemente *κέρας* = «arco», come Licofrone, 563 *ἐν χάρμαισι ῥαιβώσας κέρας* e come Callimaco, A. P. 13, 7 *κέρας τοι δίδωμι καὶ φαρέτρην.*

Intende invece *κέρας* = *θρίξ* il Teocrito autentico a v. 3 della *Σῦριγξ*, dove *κεράστας* = *κομάτας*.

4. *κορωνίς.*

ἐπὶ βουσὶ κορωνίσι 25, 151.

Omero usa questo aggettivo sempre al dativo plurale e sempre posposto al sostantivo. Il poeta segue l'uso omerico; ma in Omero *κορωνίς* è detto sempre delle navi nel senso di *utrimque curvatus*. Un'altra spiegazione era «nero»: cfr. *Schol. D* ad *A* 170: *ἐπικαμπεῖς τὰς ἄκρας ἐχούσας· ἢ μελαίνας.* Nell'*Eracle*, *κορωνίς* è inteso, evidentemente, nel primo senso ed è riferito ai bovi nel senso di *cornua habentes curvata* (cfr. Frohn, *De carmine XXV Theocriteo quaest. selectae*, Halle, 1908, 90). Già Archiloco, *fr.* 39, diceva *βοῦς ἐστὶν ἡμῖν.... κορωνός.*

5. *τηῦσιος* = vano.

καὶ βάλον.... τηϋσίως 25, 229.

τηῦσιος è due volte in Omero, in *γ* 316 e *ο* 13: *τηυσίην ὁδὸν ἔλθῃς.* Si trova anche nell'inno omerico ad Apollo, 540 *τί τηῦσιον ἔπος ἔσσεται ἠέ τι ἔργον ὕβρις θ'.* Esichio spiega *τηυσίην· ματαίαν· τινὲς ἀρχαίαν. ἄλλοι βλαβερὰν ἢ περιβόητον.* In *Eracle*, 229 *τηυσίως* = «invano» è indubitabile.

Ma l'interpretazione in Omero di *τηῦσιος* = «vano» è errata. Ludwig (*K. Z.* X, 449) ha trovato la vera origine di questo vocabolo, identificandolo col scr. tāyu- in tayú- (stāyus = ladro), e spiega «strada ingannatrice», «che inganna sulla fatica da fare», e così pure in h. om. ad Apollo, 540 «detto ingannatore» (cfr. Bechtel, *Lexil.*, 316; Prellwitz, *Et.*). L'autore del carme 25 si accorda con Apollonio 3, 651 *τηῦσιοι δὲ πόδες φέρον ἔνθα καὶ ἔνθα*, dove *τηῦσιος* vuol dire, appunto, *frustra*: l'imitatore arrischiò *τηυσίως*.

Digitized by Google

IX. – TEOCRITO E IL POETA DELL'*Ἡρακλῆς λεοντοφόνος* (1).

1. — L'*Ἡρακλῆς λεοντοφόνος* e gli epilli autentici di Teocrito.

Il carme 25 della raccolta bucolica continua a essere attribuito generalmente a Teocrito da editori e da critici (Cholmeley, Legrand, Taccone, Rostagni); tranne il Wilamowitz e il Koennecke, che nelle loro edizioni considerano quest'idillio non autentico, tutti i critici recenti sono propensi a credere all'autenticità.

Eppure, ragioni veramente serie per attribuire il carme a Teocrito, non ve ne sono. Vi sono, invece, tutte le ragioni per ritenerlo non teocriteo.

Se anche i codici attribuissero l'*Ἡρακλῆς* a Teocrito, è fin troppo evidente che, quando forti argomenti, fondati nella lingua, nello stile, sull'*usus* del poeta c'inducessero a pensare diversamente, dovremmo dar ragione più a questi argomenti che ai codici: la tradizione manoscritta rispecchierebbe, in ogni caso, soltanto l'opinione del raccoglitore dei *Bucolici*, cioè di Artemidoro. Ma, nel caso dell'*Ἡρακλῆς*, nessuno dei codici, nè di quelli del gruppo *Π*, nè di quelli del gruppo *Φ*, attribuisce il carme a Teocrito: eccettuato il cod. Tricliniano (*Parisinus* 2832), che evidentemente rispecchia soltanto l'opinione del Triclinio. Quanta autorità possa avere l'attribuzione, basta a dimostrarlo un confronto: lo stesso codice dà per teocritei l'*Epitaffio di Adone*, che invece è di Bione, e l'*Epitaffio di Achille e di Deidamia*, che è di un imitatore di Bione. L'idillio 25 non è, perciò, più teocriteo che non siano l'*Epitaffio d'Adone*, o l'*Epitalamio di Achille*.

La tradizione manoscritta non è, dunque, «neutrale», come dice curiosamente il Legrand (2), ma è nettamente con-

(1) Benchè *Ἡρακλῆς λεοντοφόνος* sia *titulus ab editoribus antiquis male fictus* (Wilamowitz, *Bucolici*, 165), chiamo così il carme 25 per comodità.

(2) *Étude sur Théocrite*, 19.

Digitized by Google

traria all'attribuzione. Soltanto, i sostenitori dell'autenticità ad ogni costo fanno valere un argomento degno di considerazione. Anche l'Ἡρακλίσκος, il carme 24 della raccolta, non v'è un codice solo che lo assicuri teocriteo; eppure, nessun editore e nessun critico ha mai osato metterne in dubbio l'autenticità (1). Dunque, poichè l'Ἡρακλίσκος è autentico, potrebbe essere autentico anche l'*Eracle*.

Veramente, il posto che l'*Eracle* occupa nei manoscritti non sta certo a confermare l'attribuzione a Teocrito: l'*Eracle* è trascritto in tutti i codici anonimo, accanto alla *Megara*, anch'essa anonima. È, dunque, non un idillio teocriteo, ma un carme dell'*Appendix Bucolica*, come infatti l'ha considerato il Wilamowitz, cercando di ristabilire l'ordine dell'edizione antica (2). Comunque, può sempre rimanere un certo dubbio: il silenzio dei codici nel caso dell'Ἡρακλίσκος può far parere, se non sospetto, non inoppugnabile il loro silenzio a proposito dell'*Eracle*. Insomma, se la tradizione manoscritta non è neutrale, non è neppure decisiva; e bisogna cercare di risolvere la questione con altri argomenti, prescindendo dai codici.

Nel 1888, Eduardo Hiller (*Beiträge zur Textgesch. d. Griech. Buk.*, 59 sgg.) cercò di dimostrare che la *Megara*, falsamente attribuita a Mosco e che è messa dai codici sempre immediatamente vicina all'*Eracle*, e l'*Eracle* stesso, sarebbero d'un solo autore, a noi ignoto, dell'età alessandrina. Lo Hiller si fondava su alcune somiglianze formali nello stile dei due epilli, ma ebbe il torto di esagerarne l'importanza: in realtà, l'*Eracle* e la *Megara* non solo non appartengono a uno stesso poeta, ma sono molto diversi. D'altra parte, lo Hiller non ebbe neppure il dubbio che le somiglianze tra il linguaggio dell'*Eracle* e quello della *Megara* trovassero la loro spiegazione più

(1) Ma l'autenticità dell'Ἡρακλίσκος è provata dalla tradizione: quest'epillio è citato come teocriteo dallo *Schol.* a Pindaro, *Nem.*, 1, 55; dallo *Schol.* ad Apoll. Rh., 1, 1077; da *Eustath.* a Σ, 570, p. 1163, 53, a *B*, 596, p. 299, 13, a Γ, 387, p. 1189, 46.

(2) L'*Eracle*, di solito, è messo nelle edizioni subito dopo l'Ἡρακλίσκος, diventando così il carme 25 di Teocrito, perchè a questo posto lo mise il Callierge, evidentemente per l'affinità del suo contenuto con quello dell'Ἡρακλίσκος. L'ordine del Callierge fu poi seguito dallo Stefano, e diventò l'ordine vulgato (WILAMOWITZ. *Textgesch. d. Buk.*, 83).

Digitized by Google

naturale in una fonte comune: l'epos antico, di cui tanto l'autore dell'*Eracle* che quello della *Megara* imitano lingua, stile, situazioni. Infatti, tutti i vocaboli comuni ai due carmi, su cui il critico fonda il suo ragionamento, si trovavano già nell'epos antico. Basta osservare questo, perchè sia definitivamente confutata ogni tesi che attribuisca i due epilli a uno stesso autore.

Di questo, ma insieme di altri ragionamenti assai più speciosi e assai meno fondati, si giovò, infatti, il Prinz (*Dissertat. philol. Vindobonenses*, 1895, 68 sgg.), per confutare la tesi dello Hiller. Ma, se il Prinz ebbe buon giuoco nel combattere lo Hiller, non per questo riuscì a dimostrare, come forse credette, l'autenticità dell'epillio; e mi fa maraviglia di veder citato, di solito, lo scritto del Prinz come quello che risolverebbe la questione in modo decisivo. Ammesso, come certo si deve ammettere, che lo Hiller abbia avuto torto, e che, dunque, l'autore dell'*Eracle* non abbia niente a che fare con l'autore della *Megara*, in che cosa tutto questo c' illumina sul problema dell'autenticità? O forse fa difficoltà ammettere che siano esistiti, oltre a Teocrito, due altri poeti di epilli? Intanto, la dissertazione del Prinz ebbe per effetto che generalmente si dette ragione in tutto al suo autore, senza troppo distinguere; e così andò perduto quanto era di buono nelle osservazioni dello Hiller, che, pur sostenendo una tesi falsa, s'era avvicinato più degli altri alla verità. Certo, l'*Eracle* è più affine alla *Megara* che ai carmi davvero autentici di Teocrito.

Le prove positive del Prinz per attribuire a Teocrito l'idillio, non hanno serio fondamento. Il critico crede, per esempio, di trovare un buon argomento nel fatto che Teocrito, nell'*Ilas* e nell'*Heracliscos*, tratta episodi del mito di Eracle, e allo stesso mito s' ispira l' idillio 25. Argomenti simili non hanno bisogno di confutazione: ragionando alla stessa maniera, si dovrebbe mettere tra le poesie di Teocrito anche la *Megara*. Non si riferisce anch'essa al mito di Eracle? Eppure, quasi nessun critico moderno osa attribuirla a Teocrito! (1). È completamente as

(1) Si deve eccettuare il CHOLMELEY (*The Idylls of Theocritus*, 56 sgg.), che peggiora la tesi errata dello HILLER. Questi sosteneva che l' *Eracle* e la *Megara* fossero d'uno stesso autore; il CHOLMELEY

Digitized by Google

surdo pensare a nessi di continuità tra un epillio e l'altro: al più, ci potevano pensare quei critici, che, non riuscendo a capir nulla dell'arte alessandrina, fantasticarono, cucendo insieme i tre epilli riferentisi a Eracle, d'un'immaginaria *Eraclea*, di cui i tre epilli sarebbero appunto tre frammenti: ciò che il Prinz non osa di fare. L'epillio non può aver nulla di ciclico: com'ho dimostrato, i primi epilli furono scritti proprio per combattere il poema ciclico, che Callimaco non amava.

Una prova più sicura, il Prinz crede d'aver trovata in due versi dell'*Ilas* teocriteo: il poeta, nell'*Ilas*, citerebbe egli stesso il suo *Eracle*. E i vv. 5-6 dell'*Ilas* dicono: «Ma anche il figlio d'Amfitrione, eroe dal cuore di bronzo, *quello che sostenne la lotta col feroce leone*, s'innamorò d'un fanciullo....»: il poeta, a questo punto, citerebbe l'*Eracle*.

Ma non si può, nè si deve staccare la frase dal resto del discorso. Nell'*Ilas*, Teocrito si rivolge all'amico Nicia, e gli dice (vv. 1 sgg.): «Non solo per gli uomini è fatto l'amore, ma anche per gli dèi; anche Eracle, l'eroe dal cuore di bronzo, quello che vinse il terribile leone, s'innamorò d'un fanciullo....». È vero che i poeti alessandrini si compiacevano di citare sè stessi; e un'allusione velata, una frase a mezzo doveva bastare al lettore intelligente perchè ammirasse la finezza del poeta nel saper dire abbastanza senza dir troppo. Ma qui la citazione non avrebbe significato. Il senso, un po' ironico, di tutto il discorso, è questo: «Perfino Eracle, il più forte degli eroi, il vincitore del leone, fu vinto da Eros», cioè da quell'Eros, che i poeti alessandrini non si stancano mai di proclamare *ἀνίκατον μάχαν*, sia pure con più malizia di Sofocle e senza la serietà di Sofocle. Perchè poi Teocrito, tra le sette fatiche, ricordi appunto quella del leone, piuttosto che un'altra, nessuno starà

accetta questa conclusione, ma sostiene di suo che quest'autore è Teocrito. Il critico inglese dimentica che la non autenticità dei due carmi era il presupposto essenziale della tesi dello HILLER. Egli trova stile, metro, lingua, tutto uguale negli epilli di Teocrito sicuramente autentici, nell'*Eracle*, nella *Megara*, dappertutto. Ma non dimostra nulla. Io apprezzo molto il CHOLMELEY per la diligenza e l'accuratezza del suo commento; ma egli non sa trattare questioni d'autenticità: non ha senso d'arte, nè senso di stile.

Digitized by Google

a ricercare: forse, gli parve la maggiore, certo la più adatta al caso suo. Vorrebbe forse il Prinz che ricordasse le stalle di Augia? (1).

Tutte queste ragioni esterne non hanno, dunque, nessun fondamento, e non meritano la minima considerazione. Resta la questione della lingua e dello stile, che è assai più delicata e difficile. Secondo i critici, lo stile, la lingua, la metrica dell'autore del carme 25 non sarebbero affatto differenti dall'*usus* dell'autentico Teocrito. Quest'affermazione va discussa ampiamente perchè le considerazioni in un senso o nell'altro possono avere, per la questione dell'autenticità, importanza decisiva. Ma, prima di tutto, vanno esaminate l'essenza e la struttura del carme, e vanno paragonate con gli altri epilli sicuramente teocritei: di questo, i critici non han voluto occuparsi. Io non esito punto ad affermare che l'*Eracle* messo a confronto con gli altri epilli di Teocrito, è tutt'un'altra cosa.

Il carme 25 può esser certo classificato nel *γένος* epillio; così pure la *Megara*. Ma non è un epillio, come non è neppure la *Megara*, secondo il cuore di Teocrito o di Callimaco. Che cosa è la *Megara*? Dice assai bene il Wilamowitz: «lirica ellenistica, che si riflette in forma epica»; egli la riconnette giustamente alla citarodia, e vi scopre come il punto di passaggio tra la lirica e la declamazione. La *Megara* somiglia, infatti, a una declamazione che abbia per titolo: *Lamento di Megara per la lontananza del marito*. Ancora un passo, e arriviamo alle *Heroides* di Ovidio. Che cosa ha di comune, nella sostanza, un componimento come la *Megara* con l'epillio quale lo concepivano Callimaco e Teocrito? Orbene, lo stesso

(1) Si osservi che la lotta col leone nemeo dovè esser considerata la più importante delle dodici fatiche: certo, secondo la tradizione, è la prima cronologicamente. PINDARO, in *Isthm.* VI, 48 la chiama *πάμπρωτον ἀέθλων*: ed è pure la prima per il poeta dell'*Eracle* (v. 204). Anche PLAUTO (*Persa*, 3), rispecchiando un modello ellenistico, elenca sei delle dodici fatiche di Ercole, e mette avanti a tutte la lotta col leone nemeo. ERATOSTENE (*Caraster.*, 12, *Λέων*) dice: *τινὲς δέ φασιν ὅτι Ἡρακλέους πρῶτος ἆθλος ἦν εἰς τὸ μνημονευθῆναι;* poi cita Pisandro, secondo il quale, dopo la lotta nemea, Eracle avrebbe sempre portato addosso la pelle di leone. Probabilmente la lotta col leone nemeo era la prima per Pisandro.

Digitized by Google

si può dimostrare per l'*Eracle*: benchè questo caso sia meno chiaro di quello della *Megara*, si può dimostrare che neppure il poemetto su Eracle corrisponde alla maniera di sentire di Teocrito o di Callimaco.

Come ho avuto occasione di sostenere altrove (1), il carattere essenziale dell'epillio, se pure non il più appariscente per lettori superficiali o disattenti, era lo spirito di novità che s' insinuava nella vecchia materia dell'epos, ritrattandola con sentimento moderno. Le discordanze tra l'antico e il nuovo non erano evitate; anzi, erano piuttosto ricercate e volute. Del resto, chi ha la debolezza di non sopportare le stonature, deve rinunziare a intendere non che l'epillio, tutta l'arte alessandrina. Tutti gli epilli veramente teocritei sono ispirati al desiderio di novità; i più grandi tra gli Alessandrini furono *cupidi rerum novarum*, come sono quasi tutti gli artisti davvero grandi. Per l'*Ilas*, non c' è bisogno di dimostrarlo. Un grande critico come il Wilamowitz, certamente a torto, arriva a non vederci più nemmeno un epillio, e lo scambia per un *παιδικόν*. Un epillio che può essere scambiato, senza troppi sforzi, per un *παιδικόν*, non può essere in buona armonia, è inutile insisterci sopra, con la tradizione epica antica; anzi, rompe la tradizione. Nei *Dioscuri*, una *novità* era certo quella d' incorniciare nel vecchio schema convenzionale dell' inno omerico per gli dèi e gli eroi la modernissima partita di *boxe* tra Polluce e il selvaggio Amico; com'era pure una *novità* la sticomitia tra il pugilista figlio di Zeus e questo selvaggio per burla, vero Polifemo alessandrinizzato. Una sticomitia nell'epica! Ecco quello che Apollonio non avrebbe mai tollerato! E che dire dell' interesse un po' *snobistico* che il poeta prende alla singolare partita di pugilato? Quando è per raccontare il colpo buono, quello che accopperà il truculento gigante, forse perchè di questo colpo maestro non si trova traccia nelle sue fonti, e meno che mai in Apollonio, il poeta monta sul cavallo alato delle Muse ed esclama: « Come mai il figlio di Zeus vinse il vorace gigante? Dimmelo tu, o Musa; tu lo sai: io, interprete tuo, canterò come tu vorrai ». Qui Teocrito, che è sempre pre-

(1) Vedi PERROTTA, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, e *L' Heracliscos di Teocrito*, in *Atene e Roma*, 1923.

Digitized by Google

sente a sè stesso, scherza con le vecchie formule epiche: il suo atteggiamento, tutto alessandrino, si direbbe di *blague*.

Lo stesso contrasto tra antico e nuovo si può osservare nell'*Ἡρακλίσκος*. Ho già mostrato (art. cit.) in che modo la lirica pindarica sia graziosamente rimpicciolita dalle Cariti teocritee: *Ἡρακλίσκος* professionista dell'atletica, che mangia il suo grosso pane dorico buono a sfamare uno zappatore, che porta un chitonisco rozzo e corto, che è educato come uno Spartano di buona famiglia, somiglia all'Eracle tradizionale, all'eroe delle dodici fatiche, come l'Eros dell'*Antologia* può somigliare all'Eros di Esiodo, dei filosofi e dei tragici.

Più nuova e più moderna di tutti i carmi del *γένος* epillio doveva esser poi certamente l'*Ecale*. Un mito poco conosciuto, tolto quasi certamente da un'*Ἀτθίς*, dette modo a Callimaco di scrivere un capolavoro: tale è detto da una tradizione concorde, e tale era davvero (bastano i frammenti a convincere chi proprio non sia nato in odio alle Muse) il poemetto callimacheo. La vecchierella così ospitale da non chiudere mai a nessuno la porta, che riceve nella sua povera casa l'eroe attico, bagnato dalla pioggia e desideroso di cibo e di riposo (fr. 7 Kapp); che gli lava i piedi (fr. 21 K.) e gli prepara la cena (fr. 23-33 K.), poi va a dormire in un angolo e gli cede il suo letto (fr. 46 K.), e, quando egli parte, piange (fr. 51-52 K.), perchè lo sa in pericolo grave e teme per lui; che, infine, muore mentre Teseo vince, sicchè all'eroe trionfante, tornato in cerca della sua ospite, non resta che mormorare (fr. 70 K.) le parole affettuose e tristi dell'estremo commiato, è creazione altamente poetica, ossia altamente originale. E, per quanto non del tutto intelligibili, nè, soprattutto, mutili come sono, facili a connettersi con la favola principale, chi non ammira i bellissimi frammenti viennesi, in cui la cornacchia si fa verbosa raccontatrice di vecchi miti; e, più splendido degli altri, il famoso frammento 64, che ritrae il risveglio d'una grande città ellenistica non come un quadretto di genere, ma col sentimento profondo d'un grande poeta?

Esaminiamo, ora, quale può essere la *novità* del carme 25. L'*Eracle* è evidentemente l'imitazione d'una rapsodia omerica, di quelle dei rapsodi più tardi: ma c'è in esso davvero

Digitized by Google

qualche cosa, che non potrebbe trovar luogo in un carme dei rapsodi che scrissero, per esempio, i libri della seconda parte dell'*Odissea*?

L'*Eracle* comprende, com'è noto, tre parti distinte, che il poeta ci presenta l'una staccata dall'altra: due di esse hanno perfino titoli speciali. Ora, la prima parte (*Ἡρακλῆς πρὸς ἀροτῆρα*) non ha nulla di moderno, nè di ellenistico. I discorsi di Eracle e dell'*ἀροτρεύς* sono dello stesso genere e dello stesso tono del colloquio tra Odisseo e il porcaro Eumeo, che è l'argomento del libro XIV dell'*Odissea*. La scena dei cani di guardia che saltano addosso a Eracle, ma sono messi in fuga a colpi di pietra dall'*ἀροτρεύς* (vv. 68 sgg.), deriva evidentemente dai cani che, nel libro XIV dell'*Odissea* (29 sgg.), assalgono Ulisse e lo ridurrebbero a mal partito, se il fedele Eumeo non corresse a salvarlo. Così pure, non ha nulla di ellenistico la terza parte, il racconto della lotta col leone nemeo. Che Eracle stesso racconti la sua impresa, non può certo essere una novità per i lettori dell'*Odissea*, abituati a sentire gli eroi narrare così a lungo di sè. E nello stesso racconto, non v'è nulla, sostanzialmente, di moderno: a non voler contare, perchè non son cose di molta importanza, l'interesse eccessivo per certi particolari tecnici della lotta, nè l'unico accenno, in tutto il carme, che rispecchi l'amore alessandrino per l'erudizione, quando, a v. 200, il poeta chiama « Foronei » gli Argivi (1).

Evidentemente, la « novità », se pure si può parlare di « novità » in questo carme, è tutta nella seconda parte: la visita di Eracle agli armenti di Augia. Che il poeta proprio su questa parte voglia richiamare in particolar modo l'attenzione del lettore, lo dimostra il titolo stesso *Ἐπιπώλησις*, che non è parola omerica, ma è il titolo comunemente dato al libro IV dell'*Iliade*, dov'è raccontata appunto l'*ἐπιπώλησις* che fa Agamennone dell'esercito greco. Ma una rassegna dei bovi di Augia

(1) Foroneo, del resto, figlio d'Inaco e re d'Argo, era noto; più noto ancora, suo figlio Apis, il cui nome si riconnetteva con *Ἀπία γαῖα*, com'era chiamato il Peloponneso. Quanto agli Argivi chiamati col patronimico *Φορωνεῖδαι*, cfr. Stefano Bizantino: *λέγονται δὲ Ἀργεῖοι πατρωνυμικῶς Ἡρακλεῖδαι, πρὸ δ' Ἡρακλέους Περσεῖδαι, πρὸ Περσέως δὲ Λυγκεῖδαι, πρὸ δὲ Λυγκέως Δαναΐδαι, πρὸ δὲ Δαναοῦ καὶ Φορωνεῖδαι.*

Digitized by Google

doveva essere una novità fino a un certo punto. In realtà, una *recensio* del genere è già accennata, se pure poco svolta, nell'*Odissea*. I vv. 115 sgg. del carme 25: «Nessuno avrebbe detto, nè avrebbe creduto che tanto bestiame potesse appartenere tutto a un uomo, e neppure a dieci uomini....» derivano immediatamente da ξ, 96 sgg., in cui si parla delle ricchezze di Odisseo:

> Ἦ γάρ οἱ ζωή γ' ἦν ἄσπετος· οὔ τινι τόσση
> ἀνδρῶν ἠρώων, οὔτ' ἠπείροιο μελαίνης
> οὔτ' αὐτῆς Ἰθάκης· οὐδὲ ξυνεείκοσι φωτῶν
> ἔστ' ἄφενος τοσσοῦτον· ἐγὼ δέ κέ τοι καταλέξω.

Il poeta fa, infatti, una specie di novero delle ricchezze di Odisseo: enumera dodici greggi di pecore, dodici greggi di capre, dodici mandrie di porci, e specifica che i porcili erano dodici, con cinquanta porci ciascuno. Questo passo dell'*Odissea* rende anche più probabile ciò che, del resto, si poteva pensare *a priori*: in nessuna fonte epica che trattasse, fra le tante fatiche di Eracle, la pulizia delle stalle, sarà mancata una *recensio* del bestiame d'Augia. La descrizione delle immense stalle e dell' infinita quantità di bestiame è troppo intimamente connessa con l' importanza della fatica a cui Eracle dovette sottoporsi, perchè potesse mancare in Pisandro o in un'altra fonte. E forse neppure sarà mancata la maraviglia di Eracle, atta a suscitare, nell' intenzione del poeta, la maraviglia del lettore. In nessun caso, dunque, la rassegna del bestiame è una novità: una novità alessandrina sarà, invece, certamente chiamare preziosamente ἐπιπώλησις una rassegna simile.

Neppure l'episodio, artisticamente felice, del torello Φαέθων, che si lancia contro Eracle non appena gli ha vista addosso la pelle del leone, può dirsi una vera novità: è una *variatio* dell'episodio dei cani che è nella parte precedente. Anzi, un altro poeta più fine che non fosse l'autore del carme 25 (che è pur sempre, si badi, un poeta degno della massima considerazione) avrebbe certo soppresso uno di questi due episodi, che si rassomigliano troppo: forse quello dei cani, artisticamente più debole, che è tolto di peso dall'*Odissea*.

In conclusione, la struttura e la composizione del carme 25

Digitized by Google

non hanno nulla di nuovo e di moderno. Ma veniamo allo stile. Una delle caratteristiche più importanti dell'epillio (almeno di quelli dei poeti maggiori del III secolo, Teocrito e Callimaco) è la rapidità d'azione: sul più dell'azione si sorvola, tralasciando spesso ciò che è più importante; il poeta nuovo, evidentemente stanco di gonfiar le gote in una materia ormai vieta, si ferma su punti secondari, un po' staccati dall'azione vera e propria, su particolari di second'ordine a cui dà un risalto nuovo, su battute in tono minore. Gli stessi discorsi, tanto frequenti nell'epillio, sono, però, di solito, brevi: così è nell'*Ilas*; così è nell'*Ἡρακλίσκος*. E, se anche vi è qualche discorso un po' lungo, vuol dire che è assolutamente necessario. Così, abbiamo due discorsi piuttosto lunghi nei *Dioscuri*; ma essi sono assolutamente necessari, chi ben guardi, a spiegare i precedenti dell'azione troppo violentemente introdotta. Così pure, nell'*Ἡρακλίσκος* stesso, è indispensabile il discorso di Tiresia, che è una profezia certo perfettamente al suo posto, dopo che Eracle, *non sine dis animosus infans*, ha strozzato i serpenti. In compenso, nei *Dioscuri*, c'è perfino una sticomitia!

Il carme 25 è, invece, per due terzi, formato di discorsi: la prima parte è tutta un dialogo tra Eracle e il bifolco; la terza è tutta un dialogo tra Fileo che domanda notizie sul vincitore del leone, ed Eracle che racconta com'è andata la cosa. Soltanto l'*ἐπιπώλησις* è senza discorsi; ma è chiaro che, per il suo carattere descrittivo, era difficile introdurveli.

Del resto, più che la quantità, importa osservare la qualità di questi discorsi. Non si può dire che siano fuori posto; ma meno che mai si potrebbe dire che sono necessari. Sembran discorsi di gente che ha poco o nulla da dirsi, ma che parla perchè si compiace di parlare, e, naturalmente, di ascoltarsi. Il lettore assiste, così, a un continuo sminuzzarsi del pensiero in tutti i suoi particolari, e questi sono allineati l'uno accanto all'altro, tutti sullo stesso piano, senza che sia dato maggior risalto all'uno piuttosto che all'altro. I proverbi, le sentenze, che infiorano non di rado il discorso, anche senza necessità, sono un tratto caratteristico, adatto a completare la *maniera*. Chi, leggendo, può fare a meno di ricordare *ξ*: *Ὀδυσσέως πρὸς Εὔμαιον ὁμιλία*, oppure *π*: *Τηλεμάχου ἀναγνωρισμὸς Ὀδυσσέως*,

Digitized by Google

due libri dell'*Odissea* quasi interamente composti di discorsi? Lo stile dell'idillio 25 è lo stesso stile delicato e dolce, ma un po' scolorito e languido, di alcuni libri dell'*Odissea* e delle loro numerose imitazioni: maggiore fra tutte, *Hermann und Dorothee*. L'*ἀροτρεύς* dell'*Eracle* parla, in realtà, come il *δῖος συβώτης* omerico. Eracle gli avrà domandato: «Sono queste le terre di Augia?» (1). Ed egli, come se non aspettasse altro, comincia subito: «Io ti dirò, o forestiero, volentieri quello che chiedi, poichè venero il terribile Ermes signore delle strade; il quale potentissimo dio dicono che s'adiri, se qualcuno non accontenta il viandante che ha bisogno di sapere la via. Ma le greggi dal bel vello del re Augia non tutte hanno una sola stalla, nè un pascolo solo: alcune pascolano sulle rive dell'Elissonte; altre....». Il discorso continua sempre su questo tono, e dura trentanove versi. Chi parla così, dà molto più di quello che gli hanno chiesto: parla perchè ha voglia di parlare. Così a v. 27 l'*ἀροτρεύς* parafrasa il proverbio *ἐπιχώριοι οὖρον ἴσασι*; a v. 32, dopo aver detto che egli e i suoi compagni lavorano i campi tutto il giorno, aggiunge «com'è compito degli uomini che passano la loro vita nei campi»; a v. 34 e segg., dopo aver domandato perchè Eracle è venuto, sente il bisogno d'aggiungere: «forse per vedere Augia, o qualcuno dei servi? Io, sapendo bene ogni cosa, te ne informerò, perchè non credo che tu sia nato da gente vile, nè tu stesso mi pari vile....».

Ma v'è di più: Eracle stesso parla come il bifolco; nel domandare le sue informazioni, dopo aver detto (v. 43): «Sì, o vecchio, vorrei vedere Augia signore degli Epei», aggiunge (v. 44): «infatti, il bisogno di far questo mi ha spinto qui». Se suppone che Augia sia assente, immagina anche (vv. 45-46) dove sia e che cosa sia andato a fare in città. Infine, terminando di parlare, crede opportuno (v. 50) aggiungere una sentenza: «il dio ha fatto che i mortali abbiano bisogno l'uno dell'altro», che forse in bocca a un semidio stona un poco.

Qui tutta l'azione è ridotta a un pretesto per far parlare i personaggi, cioè, per questa specie di bamboleggiare poetico, per cui i personaggi insistono sopra ogni particolare, commen-

(1) Vedi, per questa ipotesi, TACCONE, *Idilli di Teocrito tradotti*, 251, che ha ragione, in questo, contro WILAMOWITZ.

Digitized by Google

tandolo, ma con grande abbondanza, come un commento che soverchi continuamente il testo. È un bamboleggiare; e, a lungo andare, il nostro senso estetico si ribella, tanto più che è facile, per il poeta, cadere nella prolissità scolorita. Bamboleggiare è qualche volta un *genre ennuyant*; comunque, non può esser mai un genere sublime: questo non toglie, s' intende, che si possa arrivare alle altezze dell' *Hermann*, quando sia un grandissimo poeta che bamboleggi in questo modo.

Anche nelle comparazioni, l'autore del carme 25 è assai più vicino a Omero che a Teocrito. Questi ne rifugge quasi completamente: quelle che adopera, sono brevissime. È facile capire anche la ragione di questo: le lunghe e ampie comparazioni omeriche, ricche di particolari, che perdono di vista quasi sempre il *tertium comparationis*, erano una delle parti più appariscenti, e proprio per questo destinate a divenir convenzionali, dell'epos. Teocrito, che rivendica i suoi criteri di libertà artistica, capì che la sua epica snella e leggera doveva farne a meno. D'altra parte, la scarsezza, la soppressione quasi completa delle comparazioni s'adattava bene allo stile alessandrino, raffinato e ricercato, ma senza grandi ardimenti e senza troppa predilezione per tecnica complicata. Teocrito ha due comparazioni brevissime nell' *Ilas*: l' una di un verso solo, l'altra di due versi; l' Ἡρακλίσκος (eppure, il soggetto si prestava!) non ne ha nessuna: mi sia lecito non mettere neppure nel conto l' imitazione omerica *νέον φυτὸν ὡς ἐν ἀλωᾷ* di v. 103, piuttosto accenno di comparazione che comparazione vera e propria. Nei *Dioscuri*, vi è una comparazione sola di due versi (vv. 49-50). In conclusione, negli epilli di Teocrito, non v'è nessuna similitudine di stampo omerico: quella dei *Dioscuri*, che poteva essere la più vicina a Omero, è interrotta subito, certo apposta, dal poeta, che sapeva bene quello che faceva. È noto che, in opposizione a Callimaco e a Teocrito, Apollonio Rodio, ζηλωτής assai più da vicino di Omero, non volle, in un poema di lunga lena come gli *Argonauti*, rinunciare a un così comodo artificio; anzi, la comparazione di stampo omerico è caratteristica importante dell'arte di questo poeta, che, quando dimentica il pregiudizio dello ζῆλος e toglie da Omero la forma esterna, non l'*animus*, non le *res* delle sue comparazioni, riesce a creare pic-

Digitized by Google

coli capolavori. Ora, il poeta del carme 25 è più vicino, per lo stile delle comparazioni, ad Apollonio che a Teocrito. Nell'*Eracle*, ci sono due sole similitudini; ce ne sarebbero molte di più, se non abbondassero tanto i discorsi: com'è naturale, i discorsi escludono quasi completamente le comparazioni.

Ora, queste due similitudini sono tutte e due non soltanto di stampo omerico, ma imitate direttamente da Omero. La comparazione dei vv. 88 sgg. si estende per ben otto versi, e, imitata com'è da *Δ*, 422-426, presenta evidente la struttura di quelle omeriche col cambiamento di soggetto e la ripresa del *tertium comparationis* verso la fine; lo stesso va detto della comparazione dei vv. 247 sgg., imitata da *Δ* 482 sgg., che si estende per sette versi ed ha gli stessi caratteri della prima.

Un'altra caratteristica importante degli epilli teocritei non si riscontra nel carme 25: Teocrito, nell'*Ilas*, nei *Dioscuri* e nell'Ἡρακλίσκος, abolisce completamente, o quasi completamente, le vecchie formule epiche che servivano a introdurre o a chiudere un discorso; quando non può sopprimerle del tutto, le varia, sempre cercando di ridurle ai minimi termini. Nei *Dioscuri*, a v. 144, la lunga parlata di Linceo è introdotta con un *Λυγκεὺς δ' αὖ μετέειπεν*; un discorso intercalato nella parlata di Linceo è preceduto da un semplicissimo *αὐτὸς ἐγὼ τάδ' ἔειπα*. Ma, a v. 53, v'è di più: si ha un *πρότερος προσέειπεν.... Πολυδεύκης*, e poi subito, senz'altro avviso, comincia una sticomitia, che dura diciotto versi, tra Polluce e Amico! Una sticomitia nell'epica è già ardimento grande; ma il poeta rese il suo ardimento anche maggiore, introducendo la sticomitia più *ex abrupto* che potè. Nell'Ἡρακλίσκος c'è un semplice *μυθήσατο*, a v. 6, per il discorso di Alcmena ai figliuoli; ma, quand'ella, al grido di Ificle spaurito, desta in furia il marito, il poeta, che vuol dare al lettore l'impressione d'un'azione rapidissima, abolisce ogni formula di passaggio: infatti, il v. 34 dice:

Ἀλκμήνα δ' ἐσάκουσε βοᾶς καὶ ἐπέγρετο πρώτα:

nel v. 35 seguono, senz'altro, le parole di Alcmena. Il discorso non poteva essere introdotto più bruscamente. La stessa cosa avviene nei vv. 65 sgg., quando Alcmena fa chiamare Tiresia: «Alcmena, fatto chiamare Tiresia, l'indovino che prediceva

Digitized by Google

tutta la verità, gli espose il recente prodigio, e gl' impose di svelarle il futuro ». Seguono subito le parole di Alcmena: « Se anche gli dèi meditano qualche cosa di cattivo, non me lo nascondere.... ».

Nessuno negherà che quest'abolizione delle vecchie clausole epiche convenzionali sia voluta dal poeta, pienamente consapevole della sua arte. Del resto, il Lehrs (*De Aristarchi studiis Homericis*, 96-97) ha illustrato egregiamente quanto sforzo mettessero i poeti alessandrini anche soltanto nel variare queste formule. E la questione doveva esser più importante che non parrebbe a prima vista, se si pensa che già a Platone, nel *Teeteto*, davan noia gli εἶπε e gli ἔφη di cui abbondavano gli autori dei dialoghi, imitatori, in questo, degli epici. Apollonio stesso, che pure dovette avere la pretesa d'aver lui il monopolio dello ζῆλος Ὁμηρικός, si sforza di variare le vecchie formule, evitando di ripeterle *ad litteram* o di ripeterle più volte. Egli ha, per esempio, come formule per annunziare un discorso, ὀλοφύρετο (1, 250) τοῖος ἔπος φάτο (1, 277), μεγάλῃ ὀπὶ νείκεσεν (1, 460), e φῆ ἄρα (3, 718), ὣς ηὔδα (3, 564 ecc.), ἴσκεν (3, 555) come formule per chiuderlo, tutte non omeriche; benchè, d'altra parte, siano anche molti i προσέειπεν e gli ἦ ῥα.

L'autore del carme 25 non è tanto teocriteo da rinunziare a queste formule di passaggio; anzi, si tiene più vicino a Omero dello stesso Apollonio. Egli comincia l'epillio con un τὸν δ' ὁ γέρων προσέειπε, che è innegabile reminiscenza epica; a v. 42, prepara la risposta di Eracle al bifolco con la formula che il vecchio Omero preferiva:

τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη Διὸς ἄλκιμος υἱός,

che è evidente contaminazione di due emistichi omerici (1); a v. 51, per far parlare di nuovo il bifolco, comincia:

τὸν δ' ὁ γέρων ἐξαῦτις ἀμείβετο δῖος ἀροτρεύς:

(1) Si ricordi che già Cratino faceva la parodia d' Omero (PORFIRIO, in EUSEBIO, *Praepar. evang.* X, 3, 467) διὰ τὸ πλεονάσαι ἐν τῷ Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος. E Porfirio ha l'aria di biasimare Antimaco che usava ancora queste formule.

Digitized by Google

per introdurre un discorso di Fileo, ha bisogno d' un verso e mezzo (vv. 159-160):

τῇ μὲν ἄρα προσέειπε Διὸς γόνον ὑψίστοιο
Αὐγείῳ φίλος υἱός....

e, come, se non bastasse, aggiunge un altro verso contaminato da due emistichi omerici:

ἦκα παρακλίνας κεφαλὴν κατὰ δεξιὸν ὦμον.

Si stacca fino a un certo punto, da Omero, *τοίῳ προσελέξατο μύθῳ* di v. 192; e sarebbe l' unico caso in cui il poeta dell' *Eracle* adoprerebbe una formula diversa da quelle solite, se proprio *τοίῳ προσελέξατο μύθῳ* non fosse un emistichio tolto di peso da Apollonio, 4, 831.

Anche *ἑξαῦτις ἀμείβετο* di v. 51, che non si trova in Omero (*ἑξαῦτις* per dire «a sua volta» potrebbe perfino parere una piccola novità) si trova già in Esiodo, con *ἑξαῦτις* proprio in questo senso (*Theog.*, 654). Resta stabilito, dunque, che il poeta dell' *Eracle* non sa rinunciare mai a questi punti di passaggio convenzionali; che gli occorre, una volta, un verso intero, o anche di più, per introdurre un discorso; che non cambia quasi mai le formule come le trova nel suo Omero, come se tenesse a lasciarle invariate.

In compenso, questo poeta che non innova nulla di essenziale, esagera, certo con l' idea di esser moderno quanto gli altri, e più degli altri, un artificio caratteristico dell'epillio; ed è moderno proprio dove esser moderni era facile. È noto l' uso dei poeti alessandrini d' introdurre *ex abrupto* l'azione dell'epillio: la narrazione comincia a mezzo, e il poeta non è affatto obbligato a rifarsi da capo; a integrare tutto quello che precede o che segue l'azione del carme, penserà il lettore. Ma nè Teocrito, nè Callimaco pensarono mai d' introdurre così bruscamente un'azione che solo con l'aiuto del titolo e di lemmi speciali si riuscisse a capirne qualche cosa. «Argo, sfuggita alle Simplegadi e alla bocca pericolosa del freddo Ponto, giungeva, carica di semidèi, nel paese dei Bebrici»: così comincia il primo episodio dei *Dioscuri* teocritei. È un inizio brusco, nessuno lo nega; ma sufficiente: al lettore bastano tre versi perchè

Digitized by Google

possa pensare subito da quale punto del mito il poeta voglia cominciare il suo racconto. D'altra parte, quale lettore greco non conosceva le peripezie della nave Argo? Teocrito dice, in realtà, non più di quello che è sufficiente, ma tutto quello che è sufficiente, a rendere intelligibile il suo carme. L'*Ἡρακλίσκος* comincia: « Una volta Alcmena pose Eracle, che aveva dieci mesi, e Ificle, che era nato una notte dopo di lui, dopo averli lavati e allattati, sopra uno scudo di bronzo.... ». Anche qui si entra *in medias res* piuttosto bruscamente; ma il lettore non ha bisogno di nessuna chiosa per capire la situazione iniziale dell'epillio.

Quest'artificio, che i poeti maggiori del III secolo usavano con accortezza, è esagerato piuttosto infelicemente dall'autore dell'*Eracle*. Il carme comincia con un *δέ*: *τὸν δ' ὁ γέρων προσέειπε*. Con la stessa bruschezza sono introdotte anche la seconda e la terza parte. Senza il lemma *Ἡρακλῆς πρὸς ἀγροῖκον*, non s'intenderebbe, almeno per un certo tratto, quasi nulla della prima scena. Il poeta ci dice solo che parla un vecchio bifolco, e parla a uno *ξεῖνος*, che gli ha domandato la strada. Appena qualche cosa di più ci dice il v. 5: l'accenno agli armenti del re Augia può fare indovinare, ma indovinare soltanto così in barlume, che lo *ξεῖνος* è Eracle. Soltanto dai vv. 42 sgg., il lettore è informato che lo *ξεῖνος* è Eracle e viene in cerca di Augia. Evidentemente, il lemma *Ἡρακλῆς πρὸς ἀγροῖκον* è indispensabile, se pure non proprio sufficiente, al lettore del carme; proprio come il titolo di *ξ*: *Ὀδυσσέως πρὸς Εὔμαιον ὁμιλία* era indispensabile, se non a chi leggesse l'intera *Odissea*, a chi leggesse o sentisse recitare la sola *ὁμιλία*: non per nulla, anche *ξ* comincia con un *δέ*! Che, dunque, l'autore del carme 25 volesse imitare una vecchia consuetudine di rapsodi, è indubbio; ma è ugualmente indubbio che un artificio di questo genere, almeno quando si tratti di poesia assai più letta che recitata (1), non è felice: mette in impiccio il lettore senza necessità. Peggio ancora dell'autore dell'*Eracle* si comporta, per

(1) Certo, non si può escludere che epilli alessandrini fossero declamati in cerchie ristrette. Ma questo non basta davvero a farli considerare carmi destinati alla recitazione.

Digitized by Google

questo riguardo, l'autore della *Megara* (1): nell'uno e nell'altro caso, si rivela l'imitatore, che esagera inopportunamente quello che un grande artista ha saputo usare con discrezione.

L'*Eracle*, se non ha, dunque, lo stesso stile della *Megara*, come parve a torto al Hiller, è però più vicina alla *Megara* che non si creda; e a fare intendere bene l'*Eracle*, non forse nella sostanza (in fondo, sono due cose diverse), ma nella tecnica e nelle forme, la *Megara* può giovare non poco. Come l'*Eracle* esagera tecnica teocritea, così la *Megara* rappresenta un passo avanti anche rispetto all'*Eracle*, e ci mostra la stessa tecnica dell'*Eracle* esagerata più che fosse possibile. Per esempio, se l'*Eracle* è formato per due terzi di discorsi, la *Megara* è tutta un dialogo, e nient'altro che un dialogo.

In conclusione, chi sia solito giudicare di problemi letterari con qualche riflessione, vedrà chiaramente come stanno le cose: lo stile epico di Teocrito (epico, si capisce, fino a un certo punto) e quello dell'idillio 25 sono due stili diversi, che appartengono a due poeti diversi. Oppure, bisognerà rinunciare una volta per sempre alle analisi stilistiche, considerandole giuochi divertenti, ma inutili, d'una filologia utopistica.

Per togliere il carme 25 a Teocrito, le ragioni che ho già esposte fin qui dovrebbero bastare. Ma dimostrare che il carme non è di Teocrito, è troppo poco; assai più importa tratteggiare quanto è possibile la personalità del poeta del carme 25, che, naturalmente, non può essere quella di Teocrito. Così, da una parte la questione dell'appartenenza del carme sarà risolta; dall'altra, s'imparerà a conoscere un nuovo poeta, che finora non aveva fisionomia, perchè i suoi lineamenti eravamo soliti confonderli con quelli d'un poeta più famoso e più grande.

Per arrivare a scoprire la personalità di quest'altro poeta, esiste, per fortuna, una via abbastanza sicura, che porta subito a risultati positivi: lo *ζῆλος Ὁμηρικός* del poeta dell'*Eracle* non è lo *ζῆλος Ὁμηρικός* di Teocrito.

(1) Cfr. PERROTTA, art. cit.,

Digitized by Google

2. — Omero e il poeta dell' *Ἡρακλῆς λεοντοφόνος*.

Che Teocrito, come l'autore del carme 25, siano *ζηλωταί* tutti e due d'Omero non è da far maraviglia: non vi è stato epico greco che non abbia imitato Omero,

> *.... a quo ceu fonte perenni*
> *vatum Pieriis ora rigantur aquis.*

Ma, da imitazione a imitazione, ci corre: per esempio, Apollonio Rodio, che voleva esser lui l' unico Omerida del suo tempo, imita Omero assai più da vicino che non facciano Callimaco e Teocrito, e di questa differenza s'accorge qualunque lettore superficiale se legge almeno qualche pagina degli *Argonauti*.

Le imitazioni da Omero del poeta dell' *Eracle* sono elencate con molta accuratezza e diligenza nella dissertazione di E. Frohn (*De carmine XXV Theocriteo quaestiones selectae*, Halle, 1908), che le ha raccolte, com'egli dice, proprio per portare un contributo alla questione dell'autenticità dell' idillio. Sulla questione in sè, non si pronunzia, benchè mi pare ch'egli inclini a negare, non ad affermare, l'autenticità.

Versi interi da Omero, il poeta del carme 25 non ne toglie: l' *Eracle* non è un centone. Ma, se versi di Omero non son riprodotti integralmente nell' *Eracle*, assai poco ci manca.

Qualunque lettore legga versi come il 42:

τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη Διὸς ἄλκιμος υἱός,

o come il v. 85:

Ἥλιος μὲν ἔπειτα ποτὶ ζόφον ἔτραπεν ἵππους,

o come il v. 161:

ἦκα παρακλίνας κεραλὴν κατὰ δεξιὸν ὦμον,

o come il v. 5:

τὸν γάρ φασι μέγιστον ἐπουρανίων κεχολῶσθαι,

Digitized by Google

avrà subito l' impressione che si tratti di versi tolti di peso da Omero. Se poi vorrà confrontare le imitazioni con l'originale, s'accorgerà che le cose non stanno proprio così: infatti, il v. 42 è contaminazione di due, e fors'anche tre versi omerici (per esempio, *A* 84, *Π* 720, *Λ* 605); e così il v. 85 (*H* 421, *M* 240, *Θ* 257); il v. 161 è formato dall' unione della prima parte di *ν* 301 (*ἦκα παραυλίνας κεφαλήν*) con la seconda parte di *τ* 452 (*κατὰ δεξιὸν ὦμον*); il v. 5 riecheggia tre versi omerici diversi (*Z* 100, *ι* 264, *I* 523), ma con qualche leggero mutamento. Comunque, in tutti questi versi non v' è nulla che non sia omerico; tanto che, staccati dal testo, ognuno potrebbe scambiarli per veri versi di Omero (1). A questa categoria (versi ottenuti contaminando versi di Omero) appartengono, secondo il calcolo del Frohn, 32 esametri, che, sui 281 complessivi dell' *Eracle*, formano una discreta percentuale. Su questi trentadue versi, il poeta del carme 25 non potrebbe rivendicare in nessun modo i suoi diritti di proprietà: essi sono tolti interamente da Omero, in tutti i loro elementi, e il poeta nuovo non vi ha aggiunto proprio nulla di suo, a non contare la fatica di cucirli insieme.

Orbene, in tutto Teocrito, non si riesce a trovare neppure un esempio di queste ricuciture. I sostenitori ad ogni costo dell'autenticità del carme non possono aversi a male che versi del genere di quelli che ho citati sian detti indegni di Teocrito.

Ma, anche a voler metter da parte questi versi, l' *Eracle* ha cinquantadue clausole di versi riprodotte integralmente da Omero, e altre diciotto con cambiamenti leggerissimi. Di

(1) Com'è noto, proprio allo stesso modo Antimaco (PORFIRIO in EUSEBIO, *Praepar. evang.* X, 3, 20) imitava Omero. Per esempio, egli ripeteva *ad litteram* un verso d'Omero, cambiando la clausola *γέρει ἀνδρῶν* in *ἦν ἀνδρῶν*, evidentemente per avere lo *σπονδειάζων*. E Licofrone, dice Porfirio, lodava il cambiamento, che gli pareva desse più forza al verso. Così pure Antimaco faceva un verso suo contaminando due versi omerici (vedi l'esempio in Porfirio), proprio come il poeta dell'*Eracle*. Si ricordi che Antimaco era caro ad Apollonio Rodio, che lo imitava, come c' informano gli scolii agli *Argonauti*, e che su Antimaco scrisse anche qualche cosa (vedi framm. in *Berl. Klassikertexte*, III, 1905, 27); mentre nè la *Λύδη, παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν*, nè il suo autore, piacevano a Callimaco e ai callimachei.

Digitized by Google

queste clausole, alcune sono così specificamente omeriche, che il lettore se ne accorge senza essere obbligato a far nessuna ricerca: per esempio, quale finale di verso può essere più omerica di *τε καί σθένεϊ ᾧ*, con allungamento metrico davanti a *ᾧ* (v. 138), o *ἐστιχόωντο* che è a v. 126, o *πειρηθῆναι* di v. 222, o *μυθήσασθαι* di v. 198, o *νωλεμὲς αἰεί* di v. 113?

Vediamo, ora, come si comportano nell'imitare clausole omeriche i poeti alessandrini. Arato prende, credo, un solo emistichio a Omero: infatti, il v. 20 dei *Φαινόμενα* finisce con *ἤματα συνεχὲς αἰεί*, che è tolto di peso da *ι* 74. Callimaco è ancora più libero: egli non lascia mai immutate le finali esametriche di Omero, ma vi cambia sempre qualche cosa, per piccolo che sia il cambiamento (1). Non può certo dirsi eccezione il v. 96 dell'*Inno a Zeus*, in cui il poeta ripete la formula degl'inni omerici *δίδου δ' ἀρετήν τε καὶ ὄλβον*: a questo punto, la formula dell'inno antico è citata e interpretata a modo suo dal poeta (2), che evidentemente non poteva mutare una formula rituale. In tutti gli altri casi, Callimaco non ripete mai integralmente una clausola omerica: in *Hymn.* 4, 225 dice *οἶσθα καὶ αὐτή* (in *Hymn. hom.* 3, 382 c'è *οἶσθα καὶ αὐτός*); in *Hymn.* 5, 81, dice *ἄγαγε δαίμων* (in *η* 248 ecc. si trova *ἤγαγε δαίμων*). Per quanto insignificanti, i mutamenti in Callimaco non mancano mai. Nè si deve credere, poi, che le clausole omeriche imitate siano tante: ce ne sono forse più nell'*Eracle* solo che in tutto Callimaco.

Non diversamente da Callimaco si comporta Teocrito: in tutti i suoi epilli, egli lascia intatta appena qualche clausola omerica. Nell'*Ἡρακλίσκος* parecchie volte le finali esametriche ricordano quelle di Omero, ma si ha l'impressione che il poeta, da sottile Alessandrino, prenda gusto a giocare con clausole omeriche, riproducendole spesso, ma sempre con qualche cosa di mutato, che i propri versi non sfigurerebbero del tutto al confronto. Se Teocrito si ricorda, a v. 103, d'un paragone che è in *E* 57, lo riproduce; ma, mentre Omero diceva *φυτὸν ὡς γουνῷ ἀλωῆς*, Teocrito dice: *φυτὸν ὡς ἐν ἀλωᾷ*; se Omero, in

(1) Vedi, per questo, JAN, *De Callimacho Homeri interprete*, 85.
(2) Vedi, per questo, *La chiusa del Tolomeo* (il III di questi Studi).

Digitized by Google

η 138, finiva l'esametro con *μνησαίατο κοίτου*, Teocrito finisce il v. 63 con *ἐμνάσατο κοίτου*; se Omero, in φ 47, diceva *θυρέων δ' ἀνεκόπτετ' ὀχῆας*, Teocrito, a v. 49, dice *θυρᾶν ἀνεκόψατ' ὀχῆας*. Così Teocrito, a v. 74, dice *ἐν φρεσὶ θέσθαι*, perchè Omero, in δ 729 finisce l'esametro con *ἐνὶ φρεσὶ θέσθε*; e perfino il *διαδηλήσασθαι* di Teocrito a v. 85 è una piccola novità, perchè Omero ha per clausola *διεδηλήσαντο* in ξ 37 ed ha anche *δηλήσασθαι* in Δ 67 e Λ 72, ma non ha precisamente *διαδηλήσασθαι*.

In tutti gli esempi che ho citati, è evidente la preoccupazione di mutare a ogni costo le clausole d'Omero, che è quella stessa preoccupazione che si può osservare in Callimaco. Ma c'è un esempio forse anche più convincente degli altri: Teocrito, a v. 13, chiama i serpenti mandati da Hera con l'espressione omerica *αἰνὰ πέλωρα* (cfr. *K* 219); a v. 59, adopera, per gli stessi mostri, l'altra espressione omerica *δεινὰ πέλωρα* (cfr. *B*, 321). Ma *αἰνὰ πέλωρα*, in Omero, era in fondo al verso, e Teocrito l'adopera in mezzo al verso; *δεινὰ πέλωρα*, che invece Omero usava in mezzo all'esametro, Teocrito l'adopera per chiudere l'esametro.

Del resto, le finali molto vicine a quelle d'Omero sono poche; i casi più significativi di questo genere che si trovano nell'*Ἡρακλίσκος*, li ho citati tutti. Ma in tutto l'*Ἡρακλίσκος*, che pure è un carme di 140 versi, una sola clausola omerica riprodotta letteralmente, non c'è.

Nei *Dioscuri*, un poemetto lungo quasi quanto il carme 25, c'è un solo emistichio (*ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν*) tolto *ad litteram* da Omero (cfr. *Diosc.*, 142 e Ξ 401), e ci sono soltanto sei clausole omeriche riprodotte integralmente: *φάος ἠελίοιο* a v. 84 (λ, 93); *ἐπὶ γαίῃ* a v. 128 (cfr. σ, 92); *ἄλλοισι κτεάτεσσι* a v. 150 (cfr. *Z*, 426); *δηλήσασθαι* a v. 189 (cfr. Δ 67, Δ 72); *μάχης δ' οὐ γίνετ' ἐρωή* a v. 192, che è riproduzione, con appena un leggerissimo cambiamento, di *πολέμου δ' οὐ γίγνετ' ἐρωή* (*Π*, 302; *P*, 761); infine, *βοέοισιν ἱμᾶσιν* a v. 3 (cfr. Ψ 334), se qualche editore non ha ragione di leggere, invece, *βαρέεσσιν ἱμᾶσιν*, che non si trova in Omero (1).

(1) Le imitazioni omeriche dei *Dioscuri* sono state raccolte diligentemente dal LEGRAND (op. cit., 357); alcune ne ho aggiunte io. Spero, dunque, che l'elenco non sia troppo incompleto. Comunque, la

Digitized by Google

Dalle sei o sette clausole omeriche dei *Dioscuri* alle cinquantatrè dell' *Eracle* c' è tanta distanza da convincere qualunque lettore che questi due epilli imitano Omero in ben diversa misura. E si noti che i *Dioscuri*, a giudizio unanime dei critici, sono, tra gli epilli teocritei sicuramente autentici, quello che più risente nella lingua, nello stile, nel dialetto, l' influsso omerico!

Inoltre, è facile trovare, nei *Dioscuri*, le stesse prove sicure già osservate nell' *Ἡρακλίσκος* che il poeta si sforza in tutti i modi, imitando, di non apparire imitatore servile. Così, se Omero dice in σ, 89 a principio del verso, *ἐς μέσσον δ' ἄναγον*, a principio del v. 82 dei *Dioscuri* troviamo *ἐς μέσσον σύναγον*; se in Omero troviamo, in β, 200 *μάλα περι πολύμυθον ἐόντα*, in fine di verso, Teocrito fa finire il v. 153 con *πολύμυθος ἐών περ*; se Omero, in χ, 79 adopera *φάσγανον ὀξύ* in fine di verso, Teocrito adopera, a v. 197, *φάσγανον ὀξύ* a principio di verso. Sono minuzie, ma necessarie a intendere come Teocrito concepisse lo *ζῆλος Ὁμηρικός*.

Del resto, per avere un'idea precisa dei limiti nell'imitazione che Teocrito, da vero grande artista, sa imporsi, basta osservare, nell' introduzione dei *Dioscuri* (vv. 1-26), che pure è tutta una parafrasi dell' inno omerico omonimo, come il poeta alessandrino si compiaccia studiosamente di evitare le espressioni dell' inno. E se l' inno omerico salutava (v. 2)

Τυνδαρίδας Λήδης καλλισφύρου ἀγλαὰ τέκνα,

Teocrito esclama (vv. 4-5):

ὑμνέομεν καὶ δὶς καὶ τρίτον ἄρσενα τέκνα
κούρης Θεστιάδος....

Ἀγλαὰ τέκνα, dunque, è trasformato, per semplice desiderio di novità, nell'inaspettato *ἄρσενα τέκνα* (1); e così pure per

differenza tra le imitazioni dei *Dioscuri* e quelle del carme 25 è innegabile; e il Legrand ha il torto di non accorgersene.

(1) Nel v. 2 Castore e Polluce eran nominati esplicitamente, com'è, del resto, tradizionale nell'inno: di modo che *ἄρσενα τεκνα* del v. 4 non può più essere necessario a distinguere i due figli maschi di Leda dalle due figlie, Clitemnestra ed Elena.

Digitized by Google

semplice desiderio di novità, a *Λήδης* dell'inno omerico è sostituita la variante dotta *κούρης Θεστιάδος*. Perfino il verso celebre di Omero (*Γ* 237, *λ* 300):

Κάστορα θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα,

che il poeta avrebbe certo potuto riprendere *ad litteram* con intenzione, è, invece, trasformato così (*Diosc.*, 2):

Κάστορα καὶ φοβερὸν Πολυδεύκεα πὺξ ἐρεθίζειν,

in cui è pure evidente che il cambiamento è stato suggerito da semplice desiderio di mutare.

Tralascio, per brevità, le reminiscenze omeriche che il poeta del carme 25 dissemina all'inizio o nel mezzo dei versi: ricordo soltanto, come più significativi, gl' inizi: *ἀλλὰ σύ πέρ μοι* a v. 34; *ὦ πόποι οἷον* a v. 78; *αὐτὰρ ἔπειτα* a v. 88, *ἴς ἀνέμου* a v. 94; *εἰ ἐτεόν* a v. 173; *αὐτὰρ ἐγώ* a vv. 206 e 227; *αὐτὰρ ἐπεί* a v. 211; *καὶ τότε δή* a v. 272.

Per Teocrito, basterà ricordare che, quanto agl' inizi, anch'egli ha meno scrupoli e riproduce Omero più esattamente che non farebbe in fine di verso. Per esempio, il v. 123 dell'*Ἡρακλίσκος* comincia con *Ἄργει ἐν ἱπποβότῳ*, che è proprio il primo emistichio di *δ* 562; e nello stesso *Ἡρακλίσκος*, *ἦ ῥα γυνά* iniziale di v. 51 ricorda *ἦ ῥα γυνή* iniziale di *ζ* 390; *ὡς φαμένα* iniziale di v. 10 ricorda *ὡς φαμένη* a principio di *X* 247; *πρᾶτον*, *ἔπειτα δέ* all' inizio di v. 97 riproduce *πρῶτον*, *ἔπειτα δέ* di *ζ* 260.

S' intende benissimo come mai riprodurre una frase omerica a principio di verso paresse imitazione assai più leggera che riprodurre integralmente una clausola: gli ultimi piedi, assai più che i primi, danno a ogni esametro un proprio suono e un proprio carattere, e un poeta alessandrino poteva sfoggiare abilità cominciando un verso con le stesse parole d'Omero e terminandolo a modo proprio. Anche questa volta, Callimaco è d'accordo con Teocrito: *in initio autem versus minus anxie evitavit consensum*, dice di lui lo Jan (diss. cit., 87). Ma quasi sempre Teocrito, come del resto fa anche Callimaco, muta le espressioni omeriche anche in principio di verso. Per esempio, a v. 26, sempre dell'*Ἡρακλίσκος*, *φευγέμεν ὁρμαίνων* varia *φεύγειν ὁρμήσονται* che è in principio di *Θ* 511; *ἂψ δὲ πάλιν*

Digitized by Google

di v. 32 varia *ἂψ πάλιν* di *Σ* 280, *ἵππους δ' ἐξελάσασθαι* di v. 119 varia *ἵππους δ' ἐξελάσας* di *E* 25. E ci sono casi ancora più significativi, in cui il cambiamento è fatto senza nessuna necessità di obbedire a una costruzione diversa, per semplice *lubido*: per esempio, Omero aveva in *Σ*, 525 *οἳ δὲ τάχα προγένοντο*, e Teocrito dice, a v. 52, *οἳ δ' αἶψα προγένοντο*; Omero diceva a principio di *K* 376 *χλωρὸς ὑπαὶ δείους*, e Teocrito scrive, a principio di v. 61, *ξηρὸν ὑπαὶ δείους*.

In conclusione, Teocrito è molto più discreto e più libero, nell' imitare Omero, dell'autore del carme 25. Questo è confermato, del resto, dalle seguenti osservazioni particolari:

1. — Omero ha costantemente *κούρη* e *ξεῖνος*, vale a dire forme con *ου* ed *ει*: i dittonghi attestano la caduta del digamma.

Teocrito, negl' idilli di carattere epico, ha *κούρα* (17, 36), *κοῦρος* (13, 46; 13, 53; 17, 66), *κούρη* (22, 5; 22, 179); ma anche *κόρη* (22, 138; 22, 159). Teocrito usa, cioè, nello stesso idillio 22, due volte la forma allungata *κούρη*, e due volte la forma senza allungamento *κόρη*.

Così pure, accanto a *ξεῖνος* (22, 191), *ξείνιζε* (22, 54; 22, 134), si ha *ἄξενον* in 13, 1.

Non può essere un caso che il poeta del carme 25 adoperi cinque volte *ξεῖνος* (vv. 3, 22, 52, 64, 162), la forma allungata.

Il poeta del carme 25 si accorda con Apollonio, che usa sempre, in casi di questo genere, le forme allungate: per esempio, dice sempre *ξεῖνος*. Unica eccezione è in Apollonio *φιλοξενίη* (3, 1107), e deriva certo dall'omerico *ξενίη*, che Schulze, credo con ragione (*Quaest. ep.*, 86), vuol leggere *ξείνjη*.

L' uso di forme allungate da parte del poeta del carme 25 è confermato da *νοῦσος* a v. 121: Omero dice sempre *νοῦσος*.

L'autore dell' *Eracle*, anche in questo caso, è d'accordo con Apollonio, che usa sempre *νοῦσος*, non mai *νόσος*.

2. — Omero usa sempre *αἰεί* o *αἰέν*; *ἀεί* si trova solo tre volte, in *M* 211, in *Ψ* 648, in *o* 379: Wackernagel (*Sprach. Untersuch. zu Homer*, 146) ritiene, benchè con sicurezza non assoluta, che questa forma sia in Omero un atticismo penetrato nel testo.

Digitized by Google

ἀεί è usato da Teocrito senza scrupolo nei suoi carmi epici: per esempio, in 22, 77, in 22, 215; mentre si trova *αἰεί* in 13, 38 e in 16, 65.

L'autore del carme 25 usa sempre, come Omero, *αἰεί* o *αἰέν*: *ἀεί* doveva esser sentito come forma estranea all'epos.

L'autore del carme 25 si mantiene ben più fedele all'epos di Teocrito; e perfino di Apollonio Rodio, che ha quasi sempre *αἰεί* o *αἰέν*, ma qualche volta anche *ἀεί*.

3. — Teocrito, per i dativi plurali della prima declinazione, oltre alle desinenze *-αις*, frequentissime, (22, 42; 22, 42; 22, 45; 22, 80; 22, 98; 22, 110; 22, 145; 22, 146; 22, 155; 24, 14) e alle desinenze *-ῃσι*, usate più raramente (22, 18; 22, 45; 22, 96; 24, 30), adopera anche le forme in *-αισιν* (22, 80; 24, 14; 24, 91; 24, 91; 17, 34; 17, 118). Il poeta usa indifferentemente le forme in *-ῃσιν* e le forme in *-αισι*: tanto è vero che a v. 14 dell'idillio 24 abbiamo *σπείραισι*, e a v. 30 dello stesso idillio *σπείρῃσιν*. Infine, in Teocrito non manca *-ῃς* (17, 35).

Il poeta dell'idillio 25 usa a preferenza le forme in *-ῃσι* (17, 163, 242, 262, 269), raramente le forme in *-αις* (12). Ma non usa mai le forme in *-αισι*, tutt'altro che scarse in Teocrito.

L'autore del carme 25 s'accorda in quest'uso con Apollonio: il più recente editore degli *Argonauti*, il Seaton, dice in proposito (Ed. Oxford, *Praefatio*): « *In primae declinationis dat. plur. -ῃσι et -αις sunt formae legitimae, -αισι ubique exsulare oportet* ».

4. — L'autore del carme 25 predilige le preposizioni, le congiunzioni, gli avverbi composti di parecchie parti: per esempio, usa *μετόπισθε* (v. 160), *μεταυτίκα* (v. 222), *καταυτόθι* (v. 153), *συνάμα* (v. 126), *οὕνεκεν* (v. 167), *ὁθούνεκα* (v. 140), *ὁθούνεκεν* (v. 76), *προτέρωσε* (v. 90), *προπάροιθε* (v. 239) (1).

(1) L'uso di *προπάροιθε* può esser sufficiente per dimostrare quanto studio mettesse nell'imitare Omero il poeta del carme 25. *Προπάροιθε* è da lui usato nella stessa sede del verso dove l'usa Omero. Il poeta antico diceva in *N*, 205:

Ἕκτορι δὲ προπάροιθε ποδῶν πέσεν ἐν κονίῃσιν,

Digitized by Google

Teocrito non usa mai, o quasi mai, queste parole con prefissi e suffissi inutili: eppure, chi ha esperienza di stile sa che un poeta abituato ai suoi avverbi, alle sue congiunzioni, non sa rinunziarci tanto facilmente, e, se anche volesse cambiarle ad ogni costo, difficilmente vi riuscirebbe: il poeta del carme 25 non è, dunque, Teocrito. Tanto più che non tutte le parole elencate sono omeriche: se si tolgono *μετόπισθε*, *καταυτόθι* e *προπάροιθε*, che si trovano già in Omero, restano *μεταυτίκα*, *ὀθούνεκα*, *ὀθούνεκεν*, *οὕνεκεν*, (1), *συνάμα*, *προτέρωσε* (2), che in Omero non si trovano mai.

L'autore del carme 25 s'accorda anche in questo uso con Apollonio, in cui si possono trovare tutte le parole elencate, tranne *συνάμα*. È noto che Apollonio predilige i lunghi composti, e, per esempio, usa con molta affettazione i verbi composti con parecchie preposizioni.

Altra prova che il poeta del carme 25 predilige anche lui i composti è *πρόπας*, usato a v. 32, che è omerico (vedi, per esempio, *ι*, 161). Teocrito non adopera mai questa forma: dice sempre *πᾶς*.

5. — Dell' uso delle particelle *μάν*, *μέν*, *μήν* in Omero, ha trattato benissimo il Wackernagel (op. cit., 17 sgg.): *μάν* è, in Omero, di origine eolica; *μέν* è la forma ionica; *μήν*, la forma attica, estranea a tutti gli altri dialetti. Ma Omero non usa queste particelle indifferentemente: è solito distinguere, invece, tra esse. E così *μάν* si trova solo davanti a parole che cominciano per vocale (3); *μέν* si può trovare davanti a vocale e davanti a consonante, ma si usa a preferenza (natural-

e il poeta dell' *Eracle*, a v. 239:

ἀλλ' ἔπεσε προπάροιθε ποδῶν ἀνεμώλιος αὖτως.

Con Omero e il poeta del carme 25 è d'accordo Apollonio, che usa *προπάροιθε* pure nella stessa sede del verso.

(1) Omero ha *οὕνεκα* ed *ἕνεκεν*: non ha *οὕνεκεν*.

(2) *Προτέρωσε*, se non è in Omero, si trova, però una volta nell'inno omerico a Selene, v. 10. Apollonio adopera quest'avverbio più d' una volta.

(3) In due soli esempi *μάν* può parere ingiustificato, ma si trova in condizioni speciali (WACKERNAGEL, luogo cit.).

Digitized by Google

mente come sillaba lunga), davanti a parole che cominciano per consonante. *μέν* breve, davanti a vocale, si trova più raramente: è un esempio di ionismo puro. *μήν* è penetrato nel testo solo per influsso attico.

Vediamo ora come adopera queste particelle, nei suoi carmi epici, Teocrito. Questi, in 17, 106, usa *οὐ μάν* davanti a vocale; in 17, 40, *ἦ μάν* davanti a vocale; in 17, 36 *μέν* davanti a consonante; in 17, 137, *μέν* breve davanti a vocale; in 17, 86 usa *καὶ μὴν* davanti a consonante. Come si vede, l'uso omerico di *μάν* davanti a vocale è rispettato perfettamente. Lo stesso avviene negli altri epilli: per esempio, in 22, 205 c'è *οὐ μὰν οὐδέ*, dunque *μάν* davanti a vocale; in 22, 152 *ἦ μήν* davanti a consonante; in 22, 59 *μέν* breve davanti a vocale.

In conclusione, Teocrito: *a*) non usa mai *μάν* davanti a consonante; *b*) preferisce, davanti a vocale, *μάν* piuttosto che *μέν*; *c*) non usa mai *μήν* davanti a vocale.

Anche in Omero, l'attico *μήν* si trova nella massima parte dei casi davanti a consonante, come del resto in *Hymn. hom. ad Apoll.*, 87, 219, in Ps. Hes., *Scut. Herc.*, 101, Empedocle, *fr.* 76, 2 (vedi Wackernagel, op. cit., 22): questo prova chiaramente la sostituzione di *μήν* alla forma genuina di *μέν*.

Da Teocrito discorda, nell'uso di queste particelle, l'autore del carme 25. Egli usa *μήν* a v. 27 davanti a vocale, ciò che Teocrito non fa mai, *οὐ μήν* a v. 221 davanti a consonante, *οὐ δὲ μέν*, davanti a vocale a v. 218 e a v. 275; *οὐ μὲν γάρ*, con *μέν* lungo davanti a consonante a v. 121 e a v. 183; infine, *μέν* a v. 209 come breve davanti a vocale, e *μέν* lungo davanti a consonante a v. 138. Non usa mai *μάν*. Evidentemente, egli usa a caso *μήν* e *μέν*: non conosce *μάν*.

Teocrito, invece, conosceva certo la forma *μάν* come dorica e come eolica; anzi, ha, in un carme eolico, *καὶ μάν* davanti a vocale, che non ha riscontri in Omero (noi leggiamo *καὶ μήν* davanti a vocale in *T* 45), ma che doveva esservi certo, perchè Pindaro e Bacchilide son d'accordo con Teocrito nell'attestarci *καὶ μάν*. Teocrito, consciamente o inconsciamente, segue la stessa regola di Omero: ciò che non fa il poeta del carme 25.

Digitized by Google

6. — Nel carme 25 ci sono nove allungamenti di sillaba finale breve dinanzi a vocale; in tutti i carmi di Teocrito, ve ne sono sette. Se si pensa che il carme 25 è di 280 versi e i carmi di Teocrito formano più di 2000 versi, si può apprezzare l'importanza del confronto. Dei nove allungamenti del carme 25, quello del v. 50 (*ἔθηκε θεὸς ἐπιδευέα*) e quello del v. 172 (*ὣς κεῖνος ἀγόρευε*) non hanno nessuna giustificazione (1): vuol dire che il poeta, per affettazione d'arcaismo, imita con tanto zelo le particolarità metriche dell'epos antico da riprodurle qualche volta anche a sproposito. Teocrito è molto più moderato: sarebbe senza scusa, in III, 12 (*θᾶσαι μὰν θυμαλγὲν ἐμὸν ἄχος*) l'allungamento della seconda sillaba di *ἐμόν*; ma ha senza dubbio ragione il Wilamowitz di scrivere *ἐμίν*, correzione sicura, tanto è ovvia e leggera (è facile capire come dal dorico *ἐμίν* si sia avuto, nei codici, un *ἐμόν*). Dei sette allungamenti di Teocrito, uno solo si trova negli epilli, ed è facilissimo rendersene ragione: *ὃ οἱ ὕπερθεν* di 24, 42 ha evidentemente a modello *τὸ οἱ ὑπὸ λαπάρην* omerico (*X*, 307). Gli altri sei casi si possono anch'essi giustificare: l'anastrofe o la punteggiatura bastano forse a spiegarli (Rzach, *Sitz.-Ber. Akad. d. Wiss.*, Vienna, 1882, 366 sgg.).

L'autore del carme 25 è d'accordo con Apollonio Rodio, che allunga spesso, davanti a vocale, sillabe finali brevi, seguendo qualche esempio omerico. Per esempio, egli dice *ἀμφὶ πόλιν ἀγανήν* in 4, 535; *εἰς αὖλιν, ὁ δέ* in 1, 575; *ἀλλὰ σύες ὥς* in 2, 1023 (cfr. *Eracle*, 201 *ἐπικλύζων ποταμὸς ὥς*).

Per tutti questi casi, si potrebbero citare esempi omerici analoghi.

Anche per gli allungamenti di sillaba finale breve davanti a consonante, si può osservare la stessa proporzione: un caso solo in tutto Teocrito, due casi nel solo *Eracle*. E si badi che Teocrito, in 22, 190, dicendo *σακέεσσιν ἐνὶ δεινοῖσι παγέντα*, riporta un'intera frase omerica, riproducendo il suono pre-

(1) Tanto è vero che un editore, il KÖNNECKE, per il v. 172, corre ai ripari col solito *γέ*, il rimedio disperato dei filologi, e legge *ὣς κεῖνός γ' ἀγόρευε*, anzichè: *ὣς κεῖνος ἀγόρευε*. È inutile avvertire che correzioni di questo genere sono quasi sempre false.

Digitized by Google

ciso d' un emistichio omerico, *ὁπλοῖσιν ἐνὶ δεινοῖσιν ἐδύτην* (*K*, 254). Qui non c' è studio di metrica arcaica: una frase omerica è tolta di peso e riprodotta quasi alla lettera. Il poeta dell'*Eracle*, invece, fa affettazione d'arcaismo, perchè riproduce due volte uno specialissimo uso omerico. Nel v. 12, troviamo *χωρὶς δὲ* (1) *σηκοί*, e nel v. 87 *αὐλία τε σηκούς τε*: due allungamenti davanti a *σ*. Si può confrontare *Y* 434 *οἶδα δ'ὅτι σὺ μὲν ἐσθλός*, oppure *ι* 293 *ἔγκατά τε σάρκας τε*: il poeta del carme 25 tenne certo presenti casi di questo genere.

L'autore dell'*Eracle* s'accorda anche in questo, come ormai ci si poteva aspettare, con Apollonio Rodio, che, per esempio, in 2, 417 dice *ἀσπαστῶς κε παρὰ σέο καὶ τὸ δαείην*.

7. — Com' è noto, sono frequenti nell'epos gli allungamenti davanti a una liquida.

In Teocrito, questi allungamenti si trovano sempre nelle stesse parole o davanti alle stesse parole in cui li adopera Omero. Un solo caso si può citare, in tutto Teocrito, di allungamento davanti a liquida che non trovi esempio in Omero: *ἤνεγκεν ἐπὶ λαγόνος* in 22, 121. L'autore del carme 25 ha, invece, in 280 versi (contro i 200 di Teocrito), quattro casi nuovi d'allungamento: *εἰληθέντος ὑπὸ λαγόνας* (v. 246), evidente imitazione dell'esempio teocriteo (con *λαγών* nella stessa sede del verso); un allungamento davanti a *λᾶας* a v. 73 (forse perchè Omero allungava davanti a *λίθος*); un altro davanti a *λάσιος* a v. 247 (si noti che *λάσιος* è una parola usata molto spesso dal Teocrito autentico, ma che questi non allunga neppure una volta la vocale precedente); infine, *περιλιχμᾶτο* a v. 226.

L'autore del carme 25, dunque, che tiene a essere arcaico, generalizza l' uso omerico. Teocrito s'atteneva strettamente a esso, come s' è veduto, meno una volta sola; lo stesso faceva Callimaco, che anzi non ha nessuna eccezione.

Nelle stesse condizioni del poeta del carme 25 si trova, in-

(1) Fa male il KÖNNECKE a correggere *δή*, che, tra l'altro, non bene s'accorda col senso. Ma il KÖNNECKE certo non s' è ricordato del v. 87, dove c' è lo stesso allungamento, davanti alla stessa parola, *σηκούς*; altrimenti, non avrebbe corretto così inutilmente il v. 12.

Digitized by Google

vece, l'arcaizzante Apollonio: gli esempi sono raccolti in Rzach, op. cit., 706.

8. — La particella *πρίν* era originariamente lunga, come prova il *πρεί̓ν* di Gortina e come conferma l' uso di Omero, che di solito ha *πρίν* breve, ma lo considera spesso lungo. Nella poesia posteriore, *πρίν* è breve; *πρίν* lungo è sentito come un arcaismo.

L'autore del carme 25 adopera cinque volte *πρίν*: quattro volte considera lunga questa particella, a v. 22, a v. 113, a v. 258, a v. 263; la considera, invece, breve a v. 236. Devono certo esser considerati casi speciali *πρὶν ἰδέειν* a v. 222 e *πρὶν εἰδότες* a v. 113: qui l'allungamento può essere spiegato col digamma perduto di *ἰδέειν* e di *εἰδότες* (non abbiamo, forse, *παυσάμενος ἔργοιο* a v. 2 dello stesso carme 25 ?). Il poeta dell'*Eracle* vuol essere arcaico, e segue Omero anche in questi particolari.

Ma più significativi sono certo *πρὶν ἔμ' ἱκέσθαι* di v. 258, che trova riscontro in *πρὶν ἐμὲ οἶκαδ' ἱκέσθαι* omerico (*o* 210), e *νωσάμενος πρὶν αὖτις*, che deriva da *ἐποιχόμενοι πρὶν αὖτε* di *Z* 81. Evidentemente, l'autore dell'*Eracle* s' è ricordato di intere frasi del suo Omero, il poeta ch'egli ha studiato con diligenza estrema.

A v. 236 non manca *πρίν* breve, com'era il più delle volte in Omero.

Πρίν, in tutto il *Corpus* dei Bucolici, compresi, s' intende, i carmi epici, è sempre breve: vuol dire che la lingua nel III secolo considerava senz'ombra di dubbio *πρίν* breve: Teocrito, che non va a caccia di arcaismi, rinunzia ad allungare *πρίν*.

Il poeta del carme 25 è, invece, d'accordo con Apollonio Rodio, che considera *πρίν* breve o lungo, secondo le opportunità metriche.

9. — Uno dei casi più gravi di iato è certo quello in cui la sillaba finale che formi iato, benchè in tesi, conservi la propria lunghezza.

Non si trova in tutto Teocrito un esempio simile a *τμητὴ οὐδὲ λίθοις*, che è a v. 275 del carme 25.

Digitized by Google

L'autore dell'*Eracle* certo ebbe in mente passi omerici che hanno uno iato di questo tipo nella stessa sede: per esempio, *κούρη Ἰκαρίοιο* in *α* 329, o *σκαιῇ ἔγχος ἔχων* in *Π* 734 (1): qui lo iato cade proprio nella tesi del primo piede, come avviene nel carme 25. Il secondo esempio omerico è anche più vicino a quello dell'*Eracle*, perchè il primo è un caso un po' speciale: potrebbe essere scusato dal nome proprio *Ἰκαρίοιο*.

Un caso come *τμητὴ οὐδὲ λίθοις* è modellato, dunque, appena su qualche esempio omerico. Non per questo, accetto la congettura del Meineke *οὐδὲ τμητή*, accolta nell'edizione del Wilamowitz; anzi, tutta la prassi, in minuzie tecniche di questo genere, dell'autore del carme 25 mi fa essere sicurissimo che *τμητὴ οὐδὲ λίθοις*, del resto conservato dagli altri editori, è la lezione giusta. E non discuto neppure la proposta *τμητή γ' οὐδὲ λίθοις*, inutile, perchè certo falsa. Ma neppure giustifico *τμητὴ οὐδέ*, come vorrebbe il Kunst (op. cit., 108) con l'anafora *οὐδὲ λίθοις πειρωμένῳ οὐδὲ μὲν ἄλλῃ*. Una scusa di questo genere non regge, perchè era troppo facile dire *οὐδὲ τμητή*: il poeta avrebbe potuto anticipare egli stesso la bella correzione del Meineke! La verità è che il poeta dell'idillio 25, potendo facilmente evitare uno iato grave come *τμητὴ οὐδέ*, non lo evita a bella posta per affettazione d'arcaismo.

Apollonio Rodio si comporta alla stessa maniera del poeta dell'*Eracle*; in 1, 251 egli dice *δειλὴ Ἀλκιμέδη*, con lo iato anch'esso nella prima tesi. La scusa del nome proprio, se vale forse per Omero in *α* 329, non vale per Apollonio: questi avrebbe potuto, se avesse voluto, trovar modo di evitare la difficoltà. Per esempio, poteva dire: *Ἀλκιμέδη δειλή*. Del resto, Apollonio dice in 1, 744: *φαεινῷ ἀστέρι ἶσος*, con iato e vocale lunga nella quarta tesi, certo avendo in mente *φαεινῷ ἐν πυρί* omerico (*E* 215). Apollonio riproduce, dunque, volentieri un arcaismo: proprio come il poeta dell'*Eracle*.

Quest'ultimo ha un altro caso di iato, sempre dello stesso tipo: *οὐκ οἶδ' ἀτρεκέως ἢ Ἄργος ἐξ ἱεροῖο* (v. 170).

Questa volta, possiamo trovare un esempio del genere nel Teocrito autentico: *ὀκτωκαιδεκέτης ἢ ἐννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός*

(1) Vedi, per questi esempi, KUNST, *De Theocriti versu heroico*, in *Vindobonenses Dissertat.*, I, 1887, 108.

Digitized by Google

(15, 129). Ma bisogna riconoscere che questo è un caso speciale: un verso in cui devono entrare per forza parole sesquipedali come *ὀκτωκαιδεκέτης*, e *ἐννεακαίδεκα* è difficile farlo diversamente; anzi, è un miracolo che non ci siano altri inconvenienti che uno iato (1). Il poeta del carme 25 si trovava, invece, in una posizione diversa: egli aveva in mente casi come *A* 151 *ἐλθέμεναι ἢ ἀνδράσιν*, o *Θ* 514 *βλήμενος ἢ ἰῷ*, con *ἤ* lungo proprio nella tesi del terzo piede (dov' è lo iato del carme 25).

Anche in questo caso, col poeta dell'*Eracle* è d'accordo Apollonio, 2, 698: *εἰ κέ τιν' ἢ κεμάδων, ἢ ἀγροτέρων*, con lo iato nelle stesse condizioni e nella stessa sede di quello dell'*Eracle*.

I fatti particolari elencati confermano esaurientemente quanto dimostravano le considerazioni generali precedenti: Teocrito e il poeta del carme 25 non seguono le stesse norme nello *ζῆλος Ὁμηρικός*. La questione dello *ζῆλος* non era secondaria, come mostra di credere qualche critico: era questione capitale. Basta, per persuadersene, ripensare alla contesa letteraria tra Callimaco e Apollonio. Il poeta degli *Argonauti* imitava Omero in maniera differentissima dai callimachei. Non si tratta soltanto di qualche clausola omerica riprodotta troppo alla lettera, nè di qualche iato di più, o di qualche allungamento metrico di più. Si tratta di tutto questo, ma anche d'altro. Spesso, critici superficiali si sono maravigliati come mai potesse sorgere una contesa letteraria così aspra e accanita per questioni ch'essi giudicano futili. Ma non erano quisquilie letterarie, nè questioni pedantesche; i critici si possono rassicurare su questo punto: era una questione di sostanza nascosta sotto infinite questioni di forma. Ognuna delle divergenze tra Apollonio e i callimachei sembra una cosa da nulla; e così si può vedere un critico razionalista nel buono e nel cattivo senso, come il Legrand, togliere ogni valore a tutte le diffe-

(1) E si deve anche osservare che il carme 15 di Teocrito (*Le Siracusane*) ha moltissime irregolarità e singolarità metriche, già osservate dai critici; alcune di esse devono essere spiegate indubbiamente col carattere speciale di quel carme: le *Siracusane* sono un mimo.

Digitized by Google

renze, che pur sono evidenti, nel modo d'imitare Omero, fra Teocrito e il poeta del carme 25, e perfino fra Teocrito e Apollonio. Al Legrand riesce facile sofisticare su ognuno di questi riscontri, e toglier valore ai fatti, discutendoli a uno a uno. Ma se avesse provato un po' a considerarli tutti insieme!

Un allungamento metrico di più o di meno, l'uso d'una data forma piuttosto che d'un'altra, un arcaismo nella lingua e nel metro, considerati isolatamente, possono apparire, e sono forse cose di poca importanza. Ma, quando il numero di queste minuzie sia rilevante, noi sentiamo che proprio a queste minuzie dobbiamo ricorrere, se vogliamo intendere pienamente il poeta nella concretezza della sua arte. Certo, a un Greco del III secolo il linguaggio *omerico* di Teocrito e di Callimaco doveva apparire ben differente dal linguaggio *omerico* anch'esso di Apollonio e del poeta dell'*Eracle*. I critici iperestetici potranno intendere, leggendo Apollonio, la passione di Medea, se avranno tanto senso d'arte da intenderla; ma certo intenderanno poco o nulla dell'arte di Apollonio, se non si rassegneranno a leggere il poema con abnegazione di grammatici e non riusciranno a distinguer chiaramente dove il poeta sia novatore e moderno, dove volutamente arcaico, dove involontariamente tradizionalista.

Il poeta del carme 25 imita Omero differentemente da Teocrito; non può, dunque, esser Teocrito. Egli è, invece, molto più vicino, nella qualità e nella misura dello *ζῆλος Ὁμηρικός*, ad Apollonio Rodio.

3. — Il poeta dell'«Eracle» e Apollonio Rodio.

Tra il poeta del carme 25 e Apollonio, ho notato finora tutta una serie di concordanze nell'imitare Omero.

Ma si può dimostrare ben altro: il carme 25 presuppone la lettura degli *Argonauti* di Apollonio, anzi, qua e là imita di proposito questo poema.

1. — L'espressione *ἀμ μέγα τῖφος* che si trova a v. 15 dell'*Eracle* era già in Apollonio, 1, 127; e si noti che *τῖφος* è parola rara, che non si trova mai in Omero, ma una volta sola

Digitized by Google

in Licofrone (268), due volte in Apollonio (1, 127 ; 2, 824), e una volta appunto nel carme 25.

2. — Il v. 66 dell'*Eracle* finisce :

.... ἔπος προτιμυθήσαιτο,

che è un emistichio di Apollonio (3, 933 ; 2, 1010), ripetuto *ad litteram*. Omero aveva προτιμυθήσασθαι una volta sola, in fine di verso, in λ 143, e μυθήσαιτο pure una volta sola, in ν 191 : Apollonio, scrupolosissimo lettore d' Omero, combinò le due forme, e usò come clausola προτιμυθήσαιτο. Che il poeta del carme 25 segua Apollonio, è provato non solo dalla rispondenza dell' intero emistichio ἔπος προτιμυθήσαιτο (ἔπος, in Omero, non c'era), ma soprattutto dalla costruzione di προτιμυθήσαιτο, che Apollonio e il poeta dell'*Eracle* costruiscono col dativo, mentre in Omero era costruito con l'accusativo. Nessuno, dunque, potrà ridurre a una coincidenza fortuita questo riscontro : evidentemente, Apollonio ha osato cambiare la costruzione omerica, e il poeta del carme 25, fiducioso nella sua autorità, l' ha seguito.

3. — L'emistichio τοίῳ προσελέξατο μύθῳ, che chiude il v. 192 dell'*Eracle*, è tolto di peso da Apollonio, 4, 831, dove chiude pure il verso.

προσελέξατο non è omerico, ma è in Esiodo, *Op.*, 499, nella stessa sede del verso. Evidentemente Apollonio aveva in mente il verso di Esiodo ; il poeta dell'*Eracle* riproduce *ad litteram* Apollonio.

Il Frohn (diss. cit., 73), che cita per il v. 192 del carme 25 come modello Esiodo, ha il torto di dimenticare Apollonio.

4. — Anche il v. 20 dell'*Eracle* deriva da Apollonio ; infatti :

κείνῃ, ὅθι πλατάνιστοι ἐπηεταναὶ πεφύασι

deriva manifestamente da *Argon.*, 2, 735, che ha lo stesso suono :

ἀμφιλαφεῖς πλατάνιστοι ἐπ' ἀκροτάτῃ πεφύασιν :

Digitized by Google

πλατάνιστοι e *πεφύασι* sono nelle stesse sedi del verso tanto in Apollonio che nell'*Eracle*. Anche *ἐπηεταναί* del carme 25 è nella stessa sede che *ἐπηετανόν* in Apollonio, 2, 1179.

5. — La menzione, nel verso 21 dell'*Eracle*, del sacello di Apollo *Νόμιος* deriva forse ancora da Apollonio: *Ἀπόλλωνος Νομίοιο | ἱερὸν ἀγνόν* (*Eracle*, 21) sarà reminiscenza di *Argon.*, 4, 1216: *Νομίοιο καθ' ἱερὸν Ἀπόλλωνος*. Sarà un caso; ma i bucolici non si ricordano mai di Apollo «pastorale»; non chiamano mai *νόμιος* Apollo (1).

6. — L'emistichio

.... *βαρύφρονος Ἡρακλῆος*

(v. 120 dell'*Eracle*) è riproduzione evidente dell'emistichio

.... *βαρύφρονος Αἰήταο.*

(*Argon.*, 4, 729). L'aggettivo *βαρύφρων* è rarissimo; non si trova mai in Omero, ma una volta sola in Licofrone (464), in cui significa «crudele», una volta in Oppiano (*Hal.* 4, 174) con lo stesso significato; una volta sola in Apollonio, e una volta sola nel carme 25 col senso di «grave», «dai gravi pensieri». Tanto è rara la parola che, nell'*Eracle*, l'Ahrens, certo non avendo presente il passo di Apollonio, voleva correggere, a torto, *βαρύφρων* nel pindarico *βαθύφρων*. Il poeta dell'*Eracle* ripete, dunque, un *ἅπαξ λεγόμενον* di Apollonio. Ma non il solo *βαρύφρων* prova la derivazione; tutto l'emistichio dell'*Eracle* è evidentemente modellato su quello di Apollonio: *Ἡρακλῆος* equivale perfettamente, per la metrica, ad *Αἰήταο* di Apollonio, e lo *σπονδειάζων* ottenuto con un nome proprio quadrisillabo è elemento caratteristico della tecnica di Apollonio. Inóltre, proprio *Ἡρακλῆος*, *Ἡρακλῆα*, *Ἡρακλῆι* sono

(1) Callimaco, nell'*Inno ad Apollo*, tra gli altri epiteti che dà al dio, lo chiama anche *Νόμιος* (v. 47: *Φοῖβον καὶ Νόμιον κικλήσκομεν*); ma il poeta dell'*Eracle* avrà avuto presente Apollonio, non Callimaco.

Digitized by Google

clausole non omeriche, spesso usate da Apollonio per avere appunto lo *σπονδειάζων* (1).

7. — Anche il secondo emistichio del v. 228 *δεδεγμένος ὁππόθ' ἵκοιτο* dell'*Eracle* (v. 228) deriva evidentemente da Apollonio Rodio, 3, 943 *δεδεγμένοι εὖτ' ἂν ἵκηαι*, che imita l'omerico *δεδεγμένος εἰς ὅ κεν ἔλθῃς* di *K* 62: ma *εὖτε* in questa costruzione è una novità; il poeta dell'*Eracle*, invece, s' è presa appena la cura di mutare *εὖτε* in *ὁππότε* (2).

8. — Così pure, è facile ritrovare nel carme 25 clausole esametriche di Apollonio. Per esempio, il v. 99 dell'*Eracle* finisce con *ἠὐλίζοντο*, come i vv. 2, 1287 e 4, 1687 di Apollonio: la clausola *ἠὐλίζοντο*, non omerica, aveva il vantaggio di formare lo *σπονδειάζων*; per questo, dovette piacere ad Apollonio; e l'autore dell'*Eracle* la riprese da lui. In Omero, c'era soltanto *αὐλιζομενάων* due volte: in *μ* 265 e in *ξ* 412. D'altra parte, *αὐλίζομαι* non è usato mai dal Teocrito autentico.

Allo stesso modo il poeta dell'*Eracle* si compiace di usare gli *ἅπαξ* e i *δὶς λεγόμενα* omerici già ripresi da Apollonio: per esempio, *δείελος* è usato in Omero due volte, in *Φ* 232 e in *ρ* 606. Apollonio adopra questo vocabolo una volta sola in 3, 417; il poeta dell'*Eracle* ripete *δείελος* a v. 86. E a v. 247 dell'*Eracle* troviamo, oltre ad *ἁρματοπηγός*, che è *ἅπαξ λεγόμενον* omerico (*Δ* 485), *ἴδρις*, *δὶς λεγόμενον* omerico (*H* 108, *Z* 233), ripreso da Apollonio una volta sola in 2, 873 (Merkel, *Proleg. ad Apoll. Rh.*, 160).

9. — Il poeta del carme 25, nei vv. 145-146, dice di Eracle, quando abbatte il leone, *νέρθ' ἐπὶ γαίης κλάσσε βαρύν περ ἐόντα*. I critici non si sanno spiegare quel *κλάσσε*: *κλάω* è un verbo usato da Omero, ma in Omero significa « rompere », non « piegare »: e nel carme 25 è adoperato proprio in quest' ultimo senso. Ma già Apollonio, in 4, 1076, aveva detto *νόον ἔκλασε*; qui evidentemente *κλάω* non può significare altro che « piegare ». In questo senso, il verbo è usato da due poeti soli:

(1) Tutte e tre queste forme si trovano in Omero; ma non sono mai usate in fine di verso.

(2) Forse il poeta ha anche presente *δέγμενος ὁππότε....* di *B* 794.

Digitized by Google

Apollonio e il poeta dell'*Eracle*. Qualche esempio di Aristotele potrebbe dimostrare che il cambiamento di senso trova riscontro nel linguaggio della prosa. Ad ogni modo, il poeta del carme 25 segue certamente Apollonio, che primo deve aver arrischiata, nel linguaggio dell'epica, la parola antica nel suo significato nuovo.

10. — Il poeta dell'*Eracle*, a v. 190, usa l'omerico ἄρκιος nel senso di « sufficiente, pari ». Che in Omero questa parola non possa avere tale senso, mostrò inconfutabilmente il Buttmann (*Lexilogus*, II, 35 sgg.), il quale osservò giustamente che l'unione di ἄρκιος con μισθός in *K* 304 e in σ 358 dovette dare origine all'equivoco per cui gl' interpreti spiegarono ἱκανός, e non ἕτοιμος, « sicuro », come avrebbero dovuto.

In Apollonio (2, 801) si trova ἐγὼ τῖσαι χάριν ἄρκιός εἰμι, dove evidentemente ἄρκιος significa ἱκανός. L'accordo tra Apollonio e il poeta del carme 25 è innegabile (1). Le finali di esametri ἄρκιός εἰμι (Apollonio), ἄρκιος εἴην (*Eracle*) sono tutte e due imitazioni della clausola omerica ἄρκιος ἔσται (*K*, 304, σ 358): del resto, ἄρκιος è usato in Omero quattro volte soltanto. Anzi, in Esiodo, si trova due volte (Ἔργα, 368 e 501) la finale ἄρκιος εἴη, la stessa clausola precisa dell'*Eracle* (2).

È curioso notare che la stessa finale ἄρκιος εἴη si trova anche nel v. 13 dell' idillio VIII attribuito a Teocrito, ma certamente non teocriteo (3). Chi conosce la ripugnanza di Teocrito a prendere in prestito dagli altri le sue clausole esametriche, può aggiungere anche questa prova alle tante altre che dimostrano sicuramente non autentici i due idilli.

11. — I critici (p. es. Legrand, op. cit., 258) danno come una particolarità del carme 25 l' uso di ἔκηλος nel senso di

(1) Ἄρκιος nel senso di ἱκανός è anche in altri poeti alessandrini: per esempio, in Callimaco (*h. Dem.*, 35: ὅλαν πόλιν ἄρκιοι ἀραι) e in Nicandro (*Th.*, 837: ἄρκια νούσων). Ma, dati tutti gli altri punti di contatto tra il poeta dell' *Eracle* e Apollonio, il poeta dell' *Eracle* avrà seguìto quest' ultimo, non Callimaco o Nicandro.

(2) Non deve far maraviglia: la clausola χαροποῖο λέοντος (*Eracle*, 142) è tolta di peso da Esiodo (*Theog.*, 321).

(3) Vedi PERROTTA, *Teocrito e il poeta dell' idillio VIII*, in *Atene e Roma*, 1925.

Digitized by Google

« non occupato » (v. 100); e citano soltanto un altro esempio di quest' uso: il v. 452 dell' Inno omerico a Demetra, dove *ἔκηλον* è detto d' un campo prima fertile, poi *πανάφυλλον*, e si suole spiegare « non lavorato, non occupato ». Ma l'esempio citato giova fino a un certo punto: *ἔκηλος*, a v. 100 dell'*Eracle*, è detto dei contadini, nel senso attivo di « oziosi, disoccupati », ed ha, dunque, ben poco che fare con *ἔκηλος* che sia detto d'un campo non coltivato.

Che in Omero *ἔκηλος*, *εὔκηλος* sia riferito sempre a persone, e sempre nel senso di *securus*, abbia, cioè, sempre, significato spirituale, è osservazione eccellente del Buttmann. I poeti posteriori usarono, poi, *ἔκηλος*, *εὔκηλος* anche per esseri inanimati, volgendo la parola a significati materiali: così, anche il Teocrito autentico in 2, 166 dice *εὐκάλοιο.... Νυκτός* « della serena Notte »; e Apollonio (1, 568) chiama *εὔκηλοι* le *αὖραι*.

Ma, per l' uso di *ἔκηλος* a v. 100 dell'*Eracle*, bisogna tener presente Apollonio 2, 935, dove si parla d' uno sparviero *εὐκήλοισιν ἐνευδιόων πτερύγεσσι* « che vola per il cielo sereno sulle ali immobili »: il senso è confermato da *οὐ δὲ τινάσσει ῥιπήν*, come aggiunge il poeta. E si deve anche ricordare Apollonio, 3, 969 sgg., dove il poeta parla delle querce e degli abeti

> *αἵτε παρᾶσσον ἔκηλοι ἐν οὔρεσιν ἐρρίζωνται*
> *νηνεμίῃ· μετὰ δ' αὖτις ὑπὸ ῥιπῆς ἀνέμοιο*
> *κινύμεναι ὁμάδησαν ἀπείριτον....*

E si può citare anche *Argon.*, 2, 863, in cui è detto che gli Argonauti, addolorati per la morte di Tifi, si gettarono, a terra *ἐντυπὰς εὐκήλως εἰλυμένοι*: qui *εὐκήλως* significherà pure « immobili ». Almeno tre volte, dunque, *ἔκηλος* ha in Apollonio lo stesso senso di « immobile » che ritroviamo nel carme 25.

12. — I critici (p. es. Legrand, op. cit., 282) biasimano che a v. 50 dell'*Eracle ἐπιδευής* col genitivo sia adoperato a significare « che ha bisogno di..., che ha bisogno dell'aiuto di.... », anzichè « sprovvisto di.... », come in Omero.

Ma il Legrand certo non ha pensato ad Apollonio, 1, 866:

> .... *ἠὲ γάμων ἐπιδευέες ἐνθάδ' ἔβημεν*
> *κεῖθεν, ὀνοσσάμενοι πολιήτιδας;* ....

Digitized by Google

In questo passo, *γάμων ἐπιδευέες* significa evidentemente « per bisogno di nozze », non già « sprovvisti di nozze », perchè gli Argonauti avevano già le *πολιήτιδες*, le donne del proprio paese. Il poeta dell'*Eracle* segue anche questa volta Apollonio: a quest'ultimo, dunque, deve andare il biasimo dei critici, se proprio c'è da biasimare qualche cosa.

13. — Nel carme 25, a v. 183, si trova *κατ' Ἀπίδα*, « per il Peloponneso »: evidentemente *ἀπίη γαῖα*, « la terra lontana » di Omero, è intesa « il Peloponneso », come già intendevano, del resto, i glossografi, di cui vediamo rispecchiata l'opinione in Eschilo e Sofocle. Che *Ἀπία γαῖα* non significhi, in Omero, il Peloponneso, è osservazione aristarchea (Lehrs, op. cit., 227): *ἀπίη* è l'aggettivo di *ἀπό* come *ἀντίος* è l'aggettivo di *ἀντί* (Buttmann, op. cit., I, 67). Ma l'espressione *ἀπίη γαῖα* di Omero, oltre a essere intesa in un senso speciale, è trasformata ellenisticamente in *Ἀπίς*, senza che ci sia bisogno d'aggiungere *γαῖα*. Ora, Apollonio, in 4, 1562, l'unica volta che chiama il Peloponneso con quella *γλῶσσα* omerica (le altre volte dice sempre *Πελοπηίδα γαῖαν*), lo chiama *Ἀπίδα* senz'altro, proprio come il poeta dell'*Eracle*. Evidentemente quest'ultimo riproduce un *ἅπαξ λεγόμενον* di Apollonio. L'importanza dell'accordo tra Apollonio e il poeta dell'*Eracle* è confermata dalla quantità dell'*α* di *Ἀπίς*: tanto l'uno che l'altro poeta considerano lunga la vocale, mentre Omero, tutte e quattro le volte che adopera la parola, l'adopera nella frase *ἐξ ἀπίης γαίης*; e considera, dunque, breve l'*α*. Anche l'accordo nella quantità è importante, perchè, se è vero che già Eschilo (*Suppl.* 275) e Sofocle (*O. C.*, 1303) allungano l'*α* di *Ἀπίη*, Riano, in un frammento citato da Stefano Bizantino, scrive:

.... *τοῦ δὲ κλυτὸς ἐκγένετ' Ἄπις*
ὅς ῥ' Ἀπίην ἐφάτιζε καὶ ἀνέρας Ἀπιδανῆας.

Riano usa *Ἀπίη* senza *γαῖα* proprio come Apollonio e il poeta dell'*Eracle*; ma lascia l'*α* breve, come Omero, benchè faccia derivare la parola da *Ἄπις*, che ha l'*α* lungo, come l'ha pure *Ἀπιδανῆας*.

Digitized by Google

14. — Il poeta dell'*Eracle* adopera, a v. 232, l'accusativo maschile *κρᾶτα*, assai raro (*θ*, 92), ma usato da Apollonio (2, 93).

Allo stesso modo, il poeta dell'*Eracle* usa a v. 257 il genitivo di *κάρη*, *καρήατος*, che si trova una volta sola in Omero (*Ψ* 44), perchè lo usava Apollonio (1, 1084 ; 3, 1016 ; 4, 1312). Tutte e tre le volte, Apollonio adopera la parola nella stessa sede del verso ; ed è la stessa sede in cui la troviamo a v. 257 dell'*Eracle*. Il poeta dell'*Eracle* aveva certo in mente 1, 1084 (*ἦ δ' ἄρ' ὑπὲρ ξανθοῖο καρήατος Αἰσονίδαο*), o 3, 1016 che ripete quasi *ad litteram* 1, 1084.

Omero, oltre che *καρήατος*, ha *κάρητος* (*Z* 230, *Ψ* 157).

15. — La forma *νωσάμενος*, che è in *Eracle*, 263, con la contrazione ionica in *ω*, trova riscontro in Apollonio, che adopera (4, 1407) la forma ionica *νώσατο* per *νοήσατο*.

Tanto Apollonio che il poeta dell'*Eracle* adoperano la forma media senza necessità ; e si badi che Apollonio non va, in generale, troppo avanti nella tendenza alessandrina d'usare il medio dove la poesia antica adoperava di regola l'attivo (vedi, per questo, Boesch, *De Apollonii Rhodii elocutione*, 21) (1).

16. — Il pronome *σφωΐτερος* è usato una sola volta da Omero, in *A* 216, nel senso di *vester amborum*. L'autore dell'*Eracle* lo adopera a v. 55 per *suus*. Come dice il van Leeuwen (*Encheiridion dictionis epicae*, I, 271), *obsoleto hoc pronomine ridicule abusi sunt poetae Alexandrini, prae ceteris Apollonius Rhodius*. Apollonio, infatti, l'adopera continuamente (per es., in 2, 467, in 2, 546, in 3, 395, in 3, 600 ecc.) per tutte le persone, spesso nel significato di *suus* anche lui, spesso all'inizio del verso, proprio dov'è posto *σφωιτέρῳ* nel v. 55 dell'*Eracle*.

Teocrito non l'adopera mai, nè nei carmi epici, nè altrove.

17. — Anche di *σφέτερος* i poeti alessandrini hanno fatto un grande abuso. Con tutto ciò, è sempre singolare, a v. 163 dell'*Eracle*, *σφέτερος* nel senso di « mio ». Paragonare con Teo-

(1) Si noti, però, che anche Callimaco aveva *νωσάμενος* per *νοήσας* (Suida, sotto la parola *νωσάμενος*, annota *παρὰ Καλλιμάχῳ*).

Digitized by Google

crito, 12, 4, o Apollonio, 2, 1041, dove *σφέτερος* significa *suus*, o con Teocrito, 22, 67, dove *σφέτερος* significa *tuus*, giova fino a un certo punto. Lo scambio tra plurale e singolare, fra terza e seconda persona s' intende; ma assai più singolare è *σφέτερος* come pronome di prima persona.

Teocrito non ha mai *σφέτερος* = « mio » o « nostro ». Del resto, non conosco esempi di *σφέτερος* = « mio » oltre quello dell'*Eracle*. Al poeta dell'*Eracle* aprì certo la via Apollonio, che in 4, 1351 usa *σφέτερος* nel senso di « nostro » (*σφέτερος* per « nostro » era anche usato nella prosa attica).

Che la grande libertà nell' uso di questi pronomi sia caratteristica di Apollonio, prova l' uso di *ὅς*, che questo poeta adopera per *meus* in 4, 1015, fondandosi evidentemente sopra un unico passo omerico (*ι*, 28), che Aristarco spiegava differentemente.

18. — Così pure, la falsa forma omerica *τεθνειῶτος*, che si trova a v. 273 dell'*Eracle*, trova riscontro in *τεθνειῶτα* di Apollonio (3, 461).

La derivazione è sicura, perchè *τεθνειῶτος* è nella stessa sede del *τεθνειῶτα* di Apollonio. Del resto, chi corresse, in Omero, *τεθνειώς* in *τεθνηώς* fu, a quanto pare, Aristarco.

Apollonio, del resto, ha anche la forma moderna *τεθνεώς* (3, 747).

19. — La parola *ἀροτρεύς*, usata nell'*Eracle*, alla fine dei vv. 1 e 51, deriva certamente da *ἀροτρεύς*, usato pure in fine di verso in Apollonio, 1, 1172: *ἀροτρεύς*, invece dell'omerico *ἀροτήρ*, è nuova formazione. Apollonio diceva: *φυτοσκάφος ἤ τις ἀροτρεύς*; e il poeta dell'*Eracle* adopera, a v. 27, anche la parola non omerica *φυτοσκάφος*, nella stessa sede del verso in cui l'adoperava Apollonio (1).

20. — Spesso i poeti alessandrini si permettono nuove formazioni, sempre assai vicine all'epos o ricavate diretta-

(1) *φυτοσκάφος* è anche in Teocrito, 24, 138; ma *ἀροτρεύς* non è mai usato da questo poeta. È probabile dunque, che il *φυτοσκάφος* dell' *Eracle* derivi, come *ἀροτρεύς*, da Apollonio, non da Teocrito.

Digitized by Google

mente da quelle dell'epos; per questa parte, il poeta dell'*Eracle* non innova nulla.

Dal participio omerico *λελιημένος* (usato quattro volte in tutta l'*Iliade*, in *Δ* 465, *E* 690, *M* 106, *Π* 552, non usato mai nell'*Odissea*), egli forma *λελίησαι* a v. 196; ma già Apollonio aveva formato *λελίητο* (3, 646; 4, 1007). Che l'autore del carme 25 derivi, in questo, da Apollonio, lo provano la costruzione di questo verbo con l'infinito e la sede occupata nel verso (*λελίητο νέεσθαι* in fin di verso, è in *Argon.* 3, 646; e *λελίησαι ἀκούειν*, pure in fin di verso, dice l'autore dell'*Eracle* a v. 196). In Omero, *λελιημένος* era sempre usato assolutamente.

Evidentemente, il poeta del carme 25 e Apollonio Rodio riconnettono *λελιημένος* con *λιλαίομαι*, che in Omero è costruito con l'infinito, e interpretano *λελιημένος* per *λελιλημένος*: proprio come l'interpreterà poi il Buttmann, *Lexilogus*, I, 75.

E se Apollonio, per l'omerico *στιχάομαι*, adopera, oltre alle vecchie forme omeriche come *ἐστιχόωντο*, anche l'attivo *στιχόωσι* (1, 30), sull'esempio di *στιχόωντα* che è in Arato, *Phaen.*, 372, il poeta dell'*Eracle* riproduce la forma *ἐστιχόωντο* (v. 126), buona clausola omerica, oppure dice *ἐστιχέτην* (v. 154), *στείχων* (v. 164), *ἔστιχεν* (v. 223) da *στείχω*. Evidentemente l'influsso di *στείχειν* ha spinto Arato e Apollonio a scrivere *στιχόω*; ma il poeta dell'*Eracle* preferisce adoperare *στείχειν* per dire «mettersi in marcia», e *στιχάομαι* per dire «seguire in fila», attenendosi anche più strettamente di Apollonio agli esempii omerici: Omero usava, di *στιχάομαι*, l'unica forma *ἐστιχόωντο*.

21. — L'autore del carme 25 (v. 31) ha *πολυπίδακος* come Apollonio; che deriva, in Apollonio, come nel poeta dell'*Eracle*, da *πολυπίδακος Ἴδης* omerico (*Ξ* 157 ecc.): *πολυπίδακος* è sempre nella stessa sede del verso. Ma Zenodoto leggeva *πολυπιδάκου* (Merkel, *Proleg. ad Ap. Rh.*, 82): è notevole, anche in questa divergenza da Zenodoto, l'accordo tra Apollonio e il poeta del carme 25.

22. — *μεμαώς* ha, di solito, in Omero l'*α* breve; così in *Δ*, 40 ecc. In pochi luoghi soltanto, troviamo l'*α* lungo: così abbiamo *μεμᾱώς* in *Π* 754; *μεμᾱότες* in *B* 818, *N* 197.

Digitized by Google

L'autore del carme 25 ha *μεμᾱότα* a v. 105: è d'accordo, evidentemente con Apollonio Rodio, che usa *μεμᾱότας* in 2, 1201, e *μεμᾱότες* in 4, 1586, sempre nella stessa sede che occupa *μεμᾱότα* nel v. 105 dell'*Eracle*. Apollonio ha, quando gli fa comodo, anche *μεμᾰώς*.

23. — Com' è noto, le leggi metriche che Guglielmo Meyer ha il grande merito d'avere scoperte, furono seguite in varia misura dai poeti alessandrini. L'artefice più raffinato è Callimaco; gli altri sono tutti meno accurati di lui. Ma i paragoni tra gli altri è difficile farli, perchè l'accuratezza non è affatto uniforme: chi osserva più strettamente una regola, chi un'altra. Per esempio, se Arato e Teocrito sono abbastanza accurati nel rispettare la legge I di W. Meyer, sono assai meno osservanti della II e della III; Apollonio, invece, che infrange spesso la I e la II, ha molto maggior rispetto per la III.

Vediamo, ora, come si comportano, rispetto a queste leggi, il Teocrito degli epilli autentici, e il poeta del carme 25. Ho fatto i miei calcoli sui carmi epici sicuramente teocritei 13, 16, 17, 22, 24: in tutto, sono 684 versi. E si badi che, se l'epillio 24, uno degli ultimi carmi di Teocrito, è metricamente quasi impeccabile, i carmi 16 e 17 sono, invece, dei primi che Teocrito scrisse, e metricamente hanno molti difetti: non si può, dunque, obiettar nulla contro questi calcoli. Se prendo in esame i carmi epici, non farà maraviglia: è chiaro che nei carmi bucolici e nei mimi Teocrito poteva prendersi, e forse era obbligato a prendersi, assai più libertà. È naturale che, se mai volle imitare le raffinatezze formali di Callimaco, lo fece nei carmi epici, non nei mimi. Comunemente si giudica Teocrito poco curante di ricercatezze metriche, perchè il Meyer (*Sitz. Ber. d. Bay. Akad. d. Wiss.*, München, 1884, 981) ha fatto i suoi calcoli, per Teocrito, soltanto sugl' idilli 1, 2, 11 e 15 (i carmi 11 e 15 hanno, com' è noto, infinite irregolarità formali, che si spiegano con ragioni specialissime, e sono, perciò, poco adatti per ricavarne una media).

Nei 684 esametri dei carmi epici di Teocrito, è offesa sette volte la legge I del Meyer (non conto, come mi par giusto, i casi dove si trovi un nome proprio) (1); nei 280 versi del

(1) XIII, 42; XVII, 104; XXII, 96, 105, 116, 177; XXIV, 109.

Digitized by Google

carme 25, questa legge è trascurata cinque volte (1). In tutti gli epilli di Teocrito si trovano quattordici eccezioni alla legge II del Meyer (2); nel solo carme 25, le eccezioni sono tredici (3).

Infine, la legge III del Meyer è trascurata otto volte in tutti i carmi epici di Teocrito (4); due volte sole, nel carme 25 (5); a non voler considerare i casi col nome proprio (benchè, questa volta, il nome proprio costituisca una scusa assai meno importante), si avrebbero sei eccezioni in Teocrito, una sola eccezione nel carme 25.

Come si vede, il poeta del carme 25 rispetta assai più la legge III che la I e la II: è d'accordo, dunque, con Apollonio, non con Teocrito.

Apollonio, infatti, era osservantissimo della legge III: il Meyer, in due libri interi, ha trovato (op. cit., 985) soltanto dieci eccezioni alla legge III, di cui cinque scusabili con i nomi propri. Usava, invece, trascurare spesso le due altre leggi, assai più di Teocrito, come mostra il Meyer stesso (loc. cit.).

È degno di nota che il v. 91 dell'*Eracle*:

ἠὲ νότοιο βίῃ ἠὲ Θρηικὸς βορέαο

viola tutte e tre le leggi di W. Meyer. Nessun verso, in tutto Teocrito, compresi i *βουκολικά*, si trova in queste condizioni. Ha, invece, un caso di questo genere Callimaco (*h.* 6, 91); ma il nome proprio scusa una, e, in parte, anche un'altra delle tre infrazioni alle leggi del Meyer.

24. — Com' è noto, Callimaco non usa mai lo *σπονδειάζων* con lo spondeo nella quarta sede. In tutti i carmi epici di Teocrito (684 versi), si trovano soltanto due casi di questo genere: XVI, 56 e XXII, 216. Nel solo carme 25 ci sono quattro esametri spondaici con lo spondeo nella quarta sede: v. 30, v. 98, v. 99, v. 154. Si noti che, in tutto Teocrito (circa 2000 versi)

(1) XXV, 88, 91, 106, 107, 179.

(2) XIII, 39, 48; XVI, 1, 10, 71, 73; XVII, 44, 104; XXII, 59, 71, 145, 160, 220; XXIV, 6.

(3) XXV, 3, 30, 63, 86, 88, 91, 107, 165, 173, 212, 214, 243, 275.

(4) XIII, 39; XVI, 2, 41; XVII, 112; XXII, 5, 56, 120, 123.

(5) XXV, 36, 91.

Digitized by Google

si trovano soltanto sei esempi di questa libertà metrica, compresi i due già citati.

Callimaco non usa mai (fa eccezione soltanto *h.* 6, 72) due spondei di seguito nella terza e nella quarta sede.

In tutti i carmi epici di Teocrito si trovano sei eccezioni a questa regola (1); nel solo carme 25, le eccezioni sono otto (2).

25. — Com' è noto, gli Alessandrini evitano d' usare versi che abbiano la sola pentemimera, senza l'accompagnamento d' una dieresi bucolica o d' un'eftemimera.

Callimaco, in 1147 esametri, ha due sole eccezioni (vedi Meyer, op. cit., 995). Teocrito, nei 684 esametri dei carmi epici, ha soltanto quattro eccezioni (3); invece, nel solo carme XXV, si trovano sei infrazioni a questa regola (4).

In conclusione, il poeta dell'*Eracle* era artefice più trascurato di versi che non fossero Teocrito e Apollonio stesso; ma è assai più vicino a quest' ultimo, anche per la tecnica dell'esametro, che a Teocrito.

Ch' egli sia un poeta del III secolo, non del II, può dimostrarlo, tra l'altro, anche questa poca accuratezza metrica: già Bione e Mosco sono verseggiatori assai più accurati di Teocrito (vedi Meyer, op. cit., 985).

Naturalmente, non ho neppure discusso la possibilità che non l'autore del carme 25 dipenda da Apollonio, ma questi da quello. I punti di contatto tra l' uno e l'altro riguardano troppo da vicino lo *ζῆλος Ὁμηρικός*: se i due poeti imitano Omero alla stessa maniera, non è assolutamente lecito supporre che Apollonio, grammatico e autore dello scritto *Πρὸς Ζηνόδοτον*, dopo aver letto e studiato Omero con diligenza incredibile (5), ricorresse a prender norme, regole, emistichi da un

(1) XVI, 5, 25; XVII, 76; XXII, 88. 146, 156.
(2) XXV, 36, 57, 63, 91, 189, 203, 217, 244.
(3) XIII, 7; XXII, 5, 56, 82.
(4) XXV, 26, 36, 63, 189, 217, 259.
(5) Vedi, per questo, i *Prolegomena* del MERKEL all'edizione degli *Argonauti*, 157.

Digitized by Google

carme di 280 versi d' un ignoto bucolico. È vero, invece, il contrario: un poema famoso come gli *Argonauti* dettò legge per lo *ζῆλος Ὁμηρικός*. Tanto è vero che non solo l'*Eracle*, ma anche l'*Europa* e la *Megara* dell'*Appendix Bucolicorum* derivano in parecchie cose da Apollonio e imitano Omero alla maniera d'Apollonio; anzi, non sarebbe male che qualcuno studiasse anche questi riscontri.

Il poeta del carme 25 deriva, dunque, in molti elementi, da Apollonio Rodio; e il suo atteggiamento è quello d' un imitatore, non quello d'un emulo: nessuno vorrà avvicinare il caso dell'*Eracle* a quello dell'*Ilas* e dei *Dioscuri*. L'autore del carme 25 è un imitatore di Apollonio: per questo (ossia, anche per questo) non può esser Teocrito.

4. — Teocrito e il poeta dell'idillio 25.

Finora, siamo riusciti a determinare, del poeta dell'idillio 25, due sole caratteristiche: ch'egli imitò Omero diversamente da Teocrito, scrivendo un epillio diverso da quelli veramente teocritei; ch'egli imita Apollonio Rodio, ciò che Teocrito non avrebbe mai fatto. Per escludere con sicurezza l'attribuzione del carme a Teocrito, ce n' è abbastanza.

Ma vediamo se è possibile delineare con maggior concretezza la personalità del poeta dell'*Eracle*: che è questione più importante anche di quella dell'autenticità, poichè può assorbire e risolvere definitivamente il problema dell'autenticità.

Prima di tutto, io non esito ad affermare che il poeta del carme 25 non è un bucolico. Generalmente si dà come sicuro il contrario; anzi, critici semplicisti si fondano proprio sul preteso carattere *bucolico* del carme, per attribuirlo senz'altro a Teocrito. Come se poi, ammesso che l'*Eracle* fosse davvero un carme *bucolico*, non fossero mai esistiti altri poeti bucolici che Teocrito! Ma il poeta che scrisse l'*Eracle* non aveva mai composto *βουκολικά*: se ne può esser sicuri.

Elementi stilistici caratteristici dei poeti bucolici, non ve ne sono. Un filologo come l' Hermann, che è convinto dell'autenticità del carme, e non si lascerebbe certo sfuggire gli elementi bucolici ch'egli, anzi, tende ad accentuare, elenca sol-

Digitized by Google

tanto (*ad Orph.*, 692): *νωσάμενος* a v. 263, *οὗξ Ἐλίκηθεν* a v. 180, *ὧδε* con significato locale (cioè di *hic* nei vv. 11 e 14, di *huc* nei vv. 35 e 54), *ποτὶ ταὐλίον* a v. 84, *θέλεις* a v. 53.

Ma *νωσάμενος*, come s'è veduto (cfr. p. 256) deriva da *νώσατο* di Apollonio (4, 1407).

Per *οὗξ Ἐλίκηθεν* di v. 180, non c'è bisogno di richiamare *ἐκ πρώραθεν* di Teocrito, 22, 11: basta pensare all'omerico *ἀπ' οὐρανόθεν* (*λ* 18, *μ* 381), e all'omerico *ἐξ' Αἰσύμηθεν* (*θ* 304).

ὧδε con significato locale non può dirsi particolarità dei bucolici: Aristarco, e solo Aristarco, (Lehrs, op. cit., 70) s'avvide che *ὧδε* significa sempre in Omero *sic*, non mai *huc* o *hic*, nonostante i passi che sembrano ammettere questo secondo significato. Se, dunque, prima di Aristarco, s'interpretava *ὧδε* anche come *huc* o *hic*, vuol dire che questa interpretazione non ripugnava affatto alla lingua del III secolo. Ancora molti secoli dopo Aristarco, il Buttmann combatteva Aristarco, sostenendo il senso locale di *ὧδε* in alcuni passi di Omero. Credo anch'io, come mostra il Lehrs, che Buttmann abbia torto; ma, dove sbagliarono interpreti omerici come Zenodoto e Buttmann, perchè non si vuole che abbia sbagliato il poeta dell'*Eracle*? Il quale, si badi bene, scriveva certo prima di Aristarco.

Allo stesso modo, che valore ha *ποτὶ ταὐλίον* di v. 84? Può servire, invece, a dimostrare il contrario. L'autentico Teocrito diceva in 11, 12 *ποτὶ τωὐλίον*, nella stessa sede del verso. Ora, se Teocrito avesse scritto il carme 25, avrebbe ripetuto *ποτὶ τωὐλίον* del carme 11 (che è certo uno dei suoi primissimi, mentre l'*Eracle*, certo posteriore al poema di Apollonio, egli l'avrebbe composto, in ogni caso, molto dopo); non avrebbe scritto, adoperando la crasi attica: *ποτὶ ταὐλίον. ποτὶ τωὐλίον* è dorico, dunque a Teocrito familiare, ma potrebbe essere anche epico (*ωὐτός* per *ὁ αὐτός* è nel nostro testo di Omero, in *E* 396), dunque conforme all'*Ἰάς* in cui è scritto il carme 25. Anzi, Zenodoto esagerava, mettendo troppe forme ioniche di questo tipo nel testo di Omero: egli leggeva, per esempio, *ὦλλοι*, in *B* 1 e *K* 1 (1), *ἐμωυτόν* in *A* 271, *ἑωυτήν* in *P* 551. Crasi

(1) Anche Apollonio ha *ὦλλοι* (p. es., in 2, 876), certo perchè lo leggeva nel suo Omero.

Digitized by Google

di questo tipo, certo Teocrito le trovava nel suo testo omerico, perchè nei *Dioscuri*, cioè in un epillio scritto in *Ἰάς*, dice a v. 178 *ὤλλοι*, evidentemente credendo d'imitare Omero.

Il poeta del carme 25 ha trovato *ποτὶ τωὐλίον* in Teocrito 11, 12, e ripete *ποτὶ ταὐλίον*, adoperando la crasi attica, perchè interpreta *τωὐλίον* per *Δωρίς* e soltanto per *Δωρίς*. Egli non conosce gli esempi di crasi ionica che Teocrito, a torto o a ragione, trovava in Omero.

Neppure può aver valore il *θέλεις* di v. 53 dell' *Eracle*: che Omero abbia sempre *ἐθέλω*, non mai *θέλω*, credono i critici moderni, ed era già osservazione di Aristarco. Ma Zenodoto leggeva, in parecchi passi (per es., in *A* 277, in *Σ* 174) *θέλω*, non *ἐθέλω*. La tragedia ha tutte e due le forme; anzi, usa *θέλω*, più comodo per il trimetro, a preferenza di *ἐθέλω*. Nessuna maraviglia, dunque, che un poeta alessandrino, anche epico, scriva *θέλω*. Apollonio non è certo un bucolico; eppure in 2, 962:

οὐδ' ἔτι μιμνάζειν θέλον ἔμπεδον....

θέλω è qui, come si vede, proprio sicuro, perchè la parola precedente non finisce per vocale. E l'esempio di Apollonio basta a spiegarci il *θέλεις* di *Eracle*, 53.

Teocrito ha, invece, nei carmi epici (16, 28; 22, 117; 22, 161) *ἐθέλω*, non mai *θέλω*.

Del resto, anche se questi fossero davvero elementi bucolici, sarebbero pur sempre troppo pochi e troppo poco significativi per poter affermare il carattere bucolico del carme. Ma forse un vero poeta di *βουκολικά* non avrebbe scritto neppure il primo verso dell' *Eracle*. Infatti, l' *Eracle* comincia:

τὸν δ' ὁ γέρων προσέειπε βοῶν ἐπίουρος ἀροτρεύς

Perchè mai un *βουκόλος* debba essere «aratore», non si riesce a capire. Tanto è vero che alcuni codici hanno *αὐτῶν ἐπίουρος* invece di *βοῶν ἐπίουρος*; se non che la lezione giusta è quest' ultima (1). Ma v' è di più: *βουκόλος* o *ἀροτρεύς* che sia, il vecchio mescola tutte insieme (vv. 23 sgg.) le varie occupa-

(1) Vedi, per la lezione, WILAMOWITZ, *Textgesch. d. Buk.*, 2 [illegible] nota.

Digitized by Google

zioni dei servi di Augia, e parla insieme delle bestie che pascolano, del seme gettato nei solchi, dell' uva vendemmiata, come se le stesse persone facessero tutto. È noto, invece, che la poesia bucolica assegnava alle diverse fatiche pastorali o agresti persone fisse con caratteri determinati. Teocrito distingue sempre tra un pecoraio, un bovaro e un capraio; anzi, sa trarre effetti artistici da queste distinzioni. Non è un caso che confusioni del genere di quelle del carme 25 si ritrovino in un altro idillio falsamente attribuito a Teocrito: il carme 8 della raccolta bucolica.

Ma esaminiamo i vocaboli *bucolici* del carme 25, le parole che si riferiscono ai campi, ai pascoli, ai prati: è facile mostrare che il vocabolario *bucolico* dell'autore dell' *Eracle* non è quello di Teocrito e dei poeti di *βουκολικά*.

L'autore dell' *Eracle*, per dire « pastori », usa, a v. 139, *βοτῆρες*: la parola manca completamente nel *Corpus Bucolicorum*. *βοτῆρες* è una *ἅπαξ λεγόμενον* di Omero (*o* 504); Apollonio usa la parola due volte (in 3, 593 e 4, 1246): è noto che quest'ultimo si diverte spesso, nei suoi *Argonauti*, (Merkel, *Prolegomena* all'ed. di Apollonio, 157), per mostrare fino a che punto ha studiato il suo Omero, a usare nel suo poema due volte gli *ἅπαξ λεγομενα*, una volta sola i *δὶς λεγόμενα* dell' *Iliade* e dell'*Odissea*.

Così pure, *βόσις* « pascolo » di v. 8 non si trova mai nei Bucolici; è un *ἅπαξ λεγόμενον* di Omero (*T* 268), che soltanto il poeta dell'*Eracle* e Quinto Smirneo riprendono.

Il poeta del carme 25 adopera continuamente (v. 13, v. 95, v. 121) *βουκόλιον*, « armento ». La parola manca in tutto il *Corpus Bucolicorum*, tranne che nel v. 39 dell'idillio VIII, certamente non teocriteo. Del resto, l'idillio VIII e l'idillio XXV hanno parecchi elementi in comune.

Εἰαμενή « prato », che il poeta dell'*Eracle* adopera a v. 16, si trova due sole volte in Omero (*Δ* 483, *O* 631). Apollonio, sull'esempio omerico, usa anche lui la parola due volte (2, 795; 4, 316). *εἰαμενή* non si trova mai nei Bucolici.

Νομός, « pascolo », usato a v. 14 e a v. 133 dell' *Eracle*, si trova più d' una volta in Omero (per esempio, in *Y* 249) e in Apollonio (per esempio, in 1, 747); ma non si trova mai nei

Digitized by Google

Bucolici, fuorchè nell' *Ὀαριστύς* (v. 34) e nell'idillio VIII (v. 41), nè l' uno nè l'altro teocritei.

Teocrito non usa mai *νομός*. Nè Teocrito, nè gli altri Bucolici usano, poi, l'aggettivo *νόμιος*, che si trova usato a v. 22 dell' *Eracle*.

I pastori di bovi sono chiamati, nel carme 25, due volte (a v. 109 e a v. 112) genericamente *νομῆες*, ciò che Teocrito non avrebbe fatto. E l' unica volta che son chiamati *βουκόλοι*, si deve a Omero. Il poeta dice a v. 151 : *Φυλεὺς οἵ τ' ἐπὶ βουσὶ κορωνίσι βουκόλοι ἄνδρες* : *βουκόλοι ἄνδρες* è la clausola d' un esametro omerico (*N*, 571) ripetuta *ad litteram* : *ἐπὶ βουσὶ*.... *βουκόλοι* è ridondanza epica niente affatto bucolica.

Teocrito usa una volta sola (in 16, 92) l'omerico *αὐλίς* « stalla », che si trova due volte sole in Omero (in *I* 232 e in *χ* 470). Apollonio usa *αὐλίς* anche lui (1, 1176 ; 2, 1). Il poeta dell' *Eracle* l'adopera continuamente : a v. 18, a v. 61, a v. 76. Anzi, a v. 169, *αὐλίς* sta a indicare la « tana del leone » : questo attesta povertà, non certo ricchezza di vocabolario, nell'autore del carme 25. Teocrito difficilmente avrebbe chiamato *αὐλίς* la stalla dei bovi, e *αὐλίς* la tana del leone.

Teocrito neppure usa mai l'omerico *αὐλίζομαι* ; il poeta dell' *Eracle* dice, a v. 99, *ηὐλίζοντο*, proprio come Apollonio (cfr. p. 252).

Così pure, i Bucolici non usano mai, com' è naturale, per dire « bovaro », *βοῶν ἐπίουρος* : *ἐπίουρος* è parola omerica rara, su cui i grammatici antichi discutevano, e che Omero usa tre volte soltanto. Unica eccezione è *μυκητᾶν ἐπίουρε βοῶν* a v. 6 dell' idillio VIII : anche in questo caso, il carme XXV, non teocriteo, che ha *βοῶν ἐπίουρος* nel v. 1, s'accorda col carme VIII, neppur esso autentico. *βοῶν ἐπίουρος* è modellato certo sull'omerico *ὑῶν ἐπίουρος* (*ν* 405, *ο* 39). Resta provato, dunque, che il poeta dell' *Eracle*, anche per i suoi termini bucolici, ricorre a fonti epiche. Anche Apollonio ha *ἐπίουροι* in 1, 87 nel senso generico di *φύλακες* (derivato da *N* 450).

Con Apollonio, il poeta dell' *Eracle* è anche d'accordo nell' uso di tre altri vocaboli agresti, che non sono in Omero : egli usa *ἀροτρεύς* a v. 1 e a v. 51, *βόαυλος* a v. 108, *τῖφος* a v. 15. *ἀροτρεύς*, infatti, è in Apollonio (cfr. p. 257); *βόαυλος*, che è

Digitized by Google

un *ἅπαξ λεγόμενον* in tutta la lingua greca, deriva certo, forse per imperfetta reminiscenza, da *βόαυλον* usato da Apollonio in 3, 1289 e, credo, da Apollonio soltanto; finalmente *τῖφος*, *locus uliginosus*, altra parola rara, ricorda subito, anche per tutta la frase in cui si trova, Apollonio, 1, 127 (Apollonio l'adopera anche un'altra volta in 2, 824). E, se Apollonio (1, 1266) riprende il *δὶς λεγόμενον* omerico *πίσεα* (*Y* 9, *ζ* 124) il poeta dell'*Eracle* arrischia *πισεύς* (v. 201) per indicare l'abitatore dei *πίσεα*.

Perfino *βουκολέοντο* di v. 129, che potrebbe parer bucolico (nel Teocrito autentico, si trova *βουκολέοντα* una volta sola, in 7, 92) è invece omerico: deriva da *Y* 221, dov'è usato come clausola dell'esametro, proprio come nel carme 25. E può derivare da Omero anche *βοτάνη* di v. 87 (usato da Omero due volte sole in *N* 493 e in *K* 111), che si trova, come *βουκολέω*, qualche volta anche nel Teocrito autentico.

Il poeta dell'*Eracle*, che pure dovrebbe esse un bucolico, non osserva neppure una distinzione che il vecchio Omero aveva fatta, come s'accorse Aristarco (Lehrs, op. cit., 100): *μῆλα* significa, nei poemi omerici, « pecore e capre », non « greggi in generale » (*μῆλα οἱ νεώτεροι πάντα τὰ τετράποδα, Ὅμηρος δὲ αἶγας καὶ ὄϊς* Eustath. 877, 51). L'autore dell'*Eracle*, a v. 86, usa chiaramente *μῆλα* per « armenti di bovi »: subito dopo, infatti, a v. 88, è detto che sono giovenche. Così pure, a v. 119 chiama Augia *ἀφνειὸν μήλοις*, mentre ha parlato sempre di bovi. Il poeta del carme 25, per voler riprodurre una clausola esametrica di Omero (*πίονα μῆλα*), non riflette troppo attentamente al significato omerico di *μῆλα*.

Ma il bucolico Teocrito, anche senza avere studiato troppo profondamente il suo Omero, par bene che sapesse distinguere, appunto perchè bucolico, *μῆλα* da *βόες*: egli dice, infatti, in 16, 90 sgg.:

> .... *αἱ δ' ἀνάριθμοι*
> *μήλων χιλιάδες βοτάνᾳ διαπιαρθεῖσαι*
> *ἀμ πεδίον βληχῶντο, βόες δ' ἀγεληδὸν ἐς αὖλιν*
> *ἐρχόμεναι σκιφαῖον ἐπισπεύδοιεν ὁδίταν.*

Un poeta che cerca in Omero e in Apollonio i suoi termini bucolici, non può essere un bucolico: non s'intende di pastori

Digitized by Google

e di greggi chi è costretto a osservarli con gli occhi degli *ἐποποιοί*. Tanto è vero che la vita pastorale è, per l'autore del carme 25, un'astrazione, cioè qualche cosa di convenzionale, senz'anima e senza vita. L'*ἀροτρεύς* dell'*Eracle* non è un personaggio, è un *mannequin*; Fileo ed Eracle stesso sono sbiaditi e convenzionali. Manca l'*ἦθος* d'ogni personaggio; benchè abbondino i dialoghi, manca la vera *μίμησις*. È assurdo pensare che la gravità del tema abbia costretto Teocrito a esser meno mimetico del solito: proprio i suoi epilli autentici convincono del contrario. Il selvaggio Amico, nei *Dioscuri*, è quasi una macchietta: pochissimi tratti bastano al poeta abilissimo per dargli una fisionomia. E tutti i personaggi dell'*Ἡρακλίσκος*, benchè visti tutti appena di scorcio, in una azione rapidissima, sono personaggi veri, cioè hanno tratti individuali caratteristici: per disegnarci Amfitrione, Alcmena, Ificle, al poeta basta una sfumatura. Perfino la *γυνὰ Φοίνισσα μύλαις ἔπι κοῖτον ἔχουσα*, che è la prima a sentire il grido d'Amfitrione e la prima a dare l'allarme a tutta la casa:

Ἄνστατε, δμῶες ταλασίφρονες. αὐτὸς ἀυτεῖ,

è un personaggio, com'è un personaggio, per il grande poeta Callimaco, Iris « cagna di Hera ».

Per il poeta del carme 25, tutti i personaggi sono uguali: Eracle, l'*ἀροτρεύς*, Fileo, tutti parlano allo stesso modo, con impeccabile cortesia, come certo parlavano nell'età ellenistica i giovani di buona famiglia, fin da quando maestri come Teofrasto insegnavano l'arte di parlare con raffinatezza, e anche quella di vivere con raffinatezza. I personaggi del carme 25, anche il bifolco, sono tutti *εὖ πεπαιδευμένοι*; dunque, per un Greco del III secolo, ammirevoli; ma, appunto perchè troppo ammirevoli, sono anche un po' noiosi. Perfino il racconto dell'uccisione del leone non attrae abbastanza: v'è assai più abilità e arte che poesia vera. L'uccisione del mostro è un bel colpo, una prodezza, per Eracle; raccontarla, è un pezzo di bravura per il suo poeta. Tecnicamente, la narrazione di questa prodezza è perfetta. Ma chi non sente, per esempio, che è del tutto convenzionale il racconto dei due dardi scagliati invano, quando Eracle è già in pericolo, perchè il mostro gli si scaglia

Digitized by Google

contro con tutte le sue forze, finchè non sopraggiunge, proprio nel momento giusto, il colpo di clava fatale?

Un pezzo di bravura è certo, nei *Dioscuri* di Teocrito, la partita a pugni di Polluce, pugilista di professione, con Amico. E io non mi nascondo che l'interesse per i particolari tecnici d'una lotta come questa, o come quella del carme 25, è genericamente alessandrino (1); non è una particolarità individuale di Teocrito, o del poeta dell'*Eracle*. Ma, pur ammettendo questo, la lotta del carme 25 non è quella dei *Dioscuri*: la differenza non sta nelle apparenze, sta nella sostanza delle cose. Amico è un selvaggio da commedia, e dopo la sua sticomitia con Polluce, nessun lettore potrà prenderlo troppo sul serio. Nessuno può fare a meno di sorridere, quando al χαῖρε che Polluce gli rivolge non appena lo incontra, il selvaggio ribatte subito (v. 55):

χαίρω πῶς, ὅτε τ' ἄνδρας ὁρῶ, τοὺς μὴ πρὶν ὄπωπα;

E, quando il buon Polluce vuol rassicurarlo che non ha da fare con un mascalzone, e gli dice: θάρσει, il selvaggio risponde pronto, nella sua ingenua insolenza (v. 57):

θαρσέω, κοὐκ ἐκ σεῦ με διδάσκεσθαι τοδ' ἔοικεν.

Com'è simpatica l'ἀγροικία di questo selvaggio per burla, in confronto con la incensurabile correttezza degli eroi del carme 25!

Presentati così i suoi personaggi, il poeta non può non avere buon giuoco nel raccontare epicamente la partita di *boxe*. Epicamente, s'intende, fino a un certo punto. I poeti epici usavano invocare la Musa nelle grandi occasioni. Anche il poeta nuovo crede bene di non sottrarsi a quest'abitudine veneranda; ma si riserba d'invocare la Musa quando crede. E la invoca, infatti, quando è sul punto di raccontare il colpo buono, quello che mise fuori combattimento il selvaggio. Come si vede, il poeta esagera facendo intervenire la Musa, per gettare su di lei, proprio a questo punto, tutta la responsabilità del racconto. Tutto

(1) Non ch'io non abbia in mente Ψ, (Ἄθλα ἐπὶ Πατρόκλῳ) o σ (Ὀδυσσέως καὶ Ἴρου πυγμή). Ma gli Alessandrini (per es., Teocrito nei *Dioscuri*) sono assai più minuziosi e tecnicisti di Omero.

Digitized by Google

il resto (che il selvaggio fosse com'egli lo descrive e parlasse com'egli lo fa parlare), il poeta lo garantisce in nome proprio; ma di quel colpo magistrale che atterrò il povero Amico, non sa nulla: meglio non assumere responsabilità.

Che cosa ha di comune questo racconto con quello del carme 25? In quest'ultimo, Eracle narra la sua avventura con perfetta serietà epica, degna d'altri tempi: tornisce le comparazioni e non salta nessun particolare, mettendo tutto sullo stesso piano: dopo aver descritta la clava, sente il bisogno di dirci dove l'ha presa e come se l'è fatta! In cambio, l'eroismo di Eracle e la forza della belva, noi non li sentiamo: si vede bene che il carme 25 è stato scritto da un artista abile, non da un poeta di genio. Quando Teocrito volle rappresentarci Eracle, seppe rappresentarcelo, nell'*Ἡρακλίσκος*, come un dio, e, insieme, come un *enfant prodige*. Della forza del bambino, il poeta non parla: da principio, sembra un bambino qualunque. Ma quando gli vanno addosso i serpenti di Hera per strozzarlo, allora soltanto, Eracle si rivela Eracle: afferra i serpenti con le mani, e li stringe alla gola, « proprio dove hanno il veleno », come il buon Teocrito credeva. Le grida di Alcmena e l'affaccendarsi di Amfitrione mettono la casa in tumulto: finalmente corrono i servi con le fiaccole. Oh, maraviglia!

> *ἦτοι ἄρ' ὡς εἶδόντ' ἐπιτίτθιον Ἡρακλῆα*
> *θῆρε δύω χείρεσσιν ἀπρὶξ ἀπαλαῖσιν ἔχοντα,*
> *συμπλήγδην ἰάχησαν....*

Il grande poeta è tutto qui: in quel prodigio che avviene senza nessuno sforzo, in quel grido stupito dei servi. Basta che Eracle stringa le manine, e i serpenti sono morti. L'artista grande si rivela in quell' *ἐπιτίτθιον Ἡρακλῆα*, che, messo a contrasto con la prodezza a cui s'accenna nel verso dopo, ha la forza d'un *ὀξύμωρον*, in quell'*ἀπρίξ*, che, messo tra *χείρεσσιν* e *ἀπαλαῖσιν*, forma un *ὀξύμωρον* vero e proprio; infine, nella disposizione delle parole che è tanta parte della poesia dei grandi classicisti, da Teocrito a Orazio e Virgilio.

Sembrerebbe che il poeta, a questo punto, avesse già tratta quanta più poesia fosse possibile dalla sua situazione. Ma no: il poeta sa fare di più. « Il fanciullo », egli continua, « mostrava i

Digitized by Google

serpenti a suo padre Amfitrione, e saltava, lieto di gioia fanciullesca: ridendo, gettò davanti ai piedi di suo padre

.... *θανάτῳ κεκαρωμένα δεινὰ πέλωρα* ».

Questa scena è degna di Virgilio: *Ἡρακλίσκος* ridente di fanciullezza, che getta i mostri terribili ai piedi del padre, come giocattoli strani, che non abbiano nulla di pauroso, è una delle creazioni più poetiche di tutta la letteratura alessandrina. Anche a questo punto, oltre che un grande poeta, Teocrito si rivela un grande artista: *δεινὰ πέλωρα*, che chiude il periodo, fa contrasto, ed è un contrasto potente, con la divina ingenuità di Eracle, con la sua prodigiosa forza e la sua prodigiosa destrezza; la stessa frase *θανάτῳ κεκαρωμένα* « addormentati nella morte », che in sè non avrebbe nulla di singolare, acquista qui, nel punto dov' è messa, un suo colorito speciale: i serpenti sono morti, ma è come se dormissero. Il bambino prodigioso li ha uccisi senza sforzo: si ha quasi l' impressione ch'essi sian morti senza dolore.

Come si vede, tra l'*Ἡρακλίσκος* e l'*Ἡρακλῆς λεοντοφόνος*, non è possibile far paragoni. È vero che generalmente i critici lodano più il carme 25 che l'*Ἡρακλίσκος*; ma la cosa non torna a onore dei critici. Chi non intende l'*Ἡρακλίσκος*, non intende Teocrito: chi non s'accorge che il poeta ha scritto un capolavoro, da mettere alla pari con le *Siracusane* e con le *Φαρμακεύτριαι*, non saprà mai giudicare di poesia.

Il poeta del carme 25 è lontanissimo dalle altezze dell'*Ἡρακλίσκος*. La parte migliore del carme è quella agreste: l'*ἐπιπώλησις* degli armenti. Ma il paesaggio è povero e convenzionale, il più convenzionale che si possa immaginare: un fiume, dei platani, un ulivo selvatico, un sacello di Apollo. Il platano attorno a una fonte è già in Omero, *β* 305 sgg.; nessun paesaggio, poi, del III secolo, sia nella letteratura che nelle arti figurative, manca mai d'un sacello. Per sentire la superiorità di Teocrito, basta ricordare il paesaggio, bucolico anch'esso, dei *Dioscuri* (vv. 37 sgg.): « Trovarono una fonte perenne che sgorgava da una liscia roccia, piena d'acqua purissima: le pietruzze, nel fondo, luccicavano che parevano argento o cristallo; vicino,

Digitized by Google

c'erano alti pini e pioppi bianchi e platani e cipressi dalla cima folta, e fiori odorosi, cura delle api, quando, sul finire di primavera, essi germogliano nei prati » (1). Anche qui il sentimento della natura è bucolico e idillico; e nessuno oserebbe dirlo profondo o moderno. Ma quanta ricchezza nella descrizione teocritea! Alberi di forma e colore diversi sono avvicinati, come messi a contrasto, per ottenere un effetto coloristico modesto, sì, ma vivace (2); e il poeta che s' indugia ad ammirare le pietruzze in fondo al ruscello, s'abbandona, almeno un istante, con ingenua maraviglia d' innamorato, in grembo alla bella Natura. Com' è squallida e povera, al paragone, la descrizione del carme 25! Il lettore più superficiale s'accorge che i paesaggi vagheggiati da Teocrito non accarezzavano la fantasia, nè toccavano il cuore a quest'altro poeta. Per lui, i platani (v. 20) sono *ἐπηεταναί* (l'autore dell'*Eracle* ha bisogno, anche qui, d' un aggettivo omerico), l'olivo selvatico è « verde ». Il paesaggio non è sentito, e nemmeno veduto, perchè esso non interessava il poeta. Un bucolico non avrebbe scritto così: un poeta bucolico, per modesto che fosse, era troppo abituato a sedersi nei *θῶκοι* pastorali, per non sentire il paesaggio un po' più vivacemente, se proprio non più profondamente, dell'autore del carme 25.

Con questo, non si vuol certo sostenere che questo poeta manchi d'ogni senso di poesia. Ma il valore estetico di questo carme è stato troppo esagerato dai critici: filologi come lo Hermann lo ammirarono incondizionatamente, attribuendolo a Teocrito; e anche il Wilamowitz, che pure non crede all'autenticità dell' idillio, lo stima forse più che non meriti.

Bisogna guardarsi dagli entusiasmi esagerati. Senza dubbio il vario affaccendarsi dei servi nelle stalle intorno agli armenti che tornano dal pascolo (vv. 100 sgg.) è rappresentato felicemente. Anche la comparazione dei bovi in movimento con le nuvole spinte dal vento è felice. Ma sono le parti migliori: spesso il poeta riesce assai meno bene. Così, egli vuol darci

(1) Il LEGRAND (op. cit., 192), col suo solito cattivo gusto, trova fuori di posto questa descrizione.

(2) Vedi, per questo, PASQUALI, *Orazio lirico*, 545.

Digitized by Google

(vv. 96 sgg.) l' impressione viva d' un armento sterminato che riempie una pianura:

> *πᾶν δ' ἄρ' ἐνεπλήσθη πεδίον, πᾶσαι δὲ κέλευθοι*
> *ληίδος ἐρχομένης. -- στείνοντο δὲ πίονες ἀγροί —*
> *μυκηθμῷ....*

L'effetto che il poeta si riprometteva era legittimo. Ma l'enfasi è eccessiva: la ripetizione *πᾶν.... πεδίον, πᾶσαι ... κέλευθοι*, la parentesi *στείνοντο δὲ πίονες ἀγροί* danno allo stile un non che di stentato e affaticato. E soprattutto, *στείνοντο*, detto dei campi, ci lascia freddi, appunto perchè vuol far troppo colpo. Il lettore avverte subito che è un'esagerazione, e sente l'esagerazione come una stonatura, come una ripugnanza estetica; conferma, poi, la prima impressione quando trova che il vecchio Omero aveva detto, proprio a proposito di greggi tornati alle stalle (v. 219): *στείνοντο δὲ σηκοὶ ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων*. Evidentemente il poeta dell'*Eracle* ha voluto superare Omero, rincarando la dose. Ha voluto strafare, ed ha avuto torto: voler superare Omero non porta fortuna.

Una delle scene meglio riuscite è certo quella del torello *Φαέθων* (vv. 138 sgg.) che, non appena veduta la pelle di leone, si lancia addosso a Eracle. L'eroe così trova modo di dare un primo saggio della sua forza, atterrando la bestia: i presenti ne rimangono stupiti, e così il poeta s'apre la via a far raccontare la lotta col leone nemeo. Augia, Fileo, il bifolco, tutti quelli che nell'epillio fanno da uditori, son diventati più attenti e più creduli; e più attento e più credulo è diventato anche l' uditorio vero, quello dei lettori.

Ma il racconto della lotta col leone, tecnicamente irreprensibile, non è fatto per soddisfare chi s'aspettasse di trovare poesia vera nell'autore del carme 25. Un solo punto è forse veramente poetico: Eracle dice nei vv. 216 sgg.: « Era mezzogiorno, e io non trovavo le tracce d' un mostro quale cercavo, e nemmeno ne udivo il ruggito. Non si vedeva nessuno accanto ai bovi, al lavoro, per i solchi seminati, nessuno ch' io potessi interrogare; ma per le stalle il giallo timore aveva preso ciascuno ». Questa volta, il poeta dell' *Eracle* supera sè stesso: Eracle solo, nella pace meridiana, che dovrebbe esser serena

Digitized by Google

ed è, invece, inquieta, è figura altamente poetica. Per tutta la pianura, per tutti i campi seminati, non v' è nessuno che gli possa dare aiuto; nessuno che possa anche soltanto metterlo sulle tracce del mostro. Anche la belva, appunto perchè si nasconde, appunto perchè non se ne scoprono le tracce, nè se ne sente il ruggito, è, a questo punto, per il lettore, veramente paurosa. Eracle, in questo passo, è grande come non mai; il leone, in questo passo, è terribile come non mai. Tra poco Eracle s'affaticherà con l'arco e con la clava: ma c' interesserà molto meno. E c' interesserà meno ancora il leone, per quanto rizzi la criniera, avvolga la coda, incurvi furiosamente la spina dorsale.

In complesso, l'autore dell' *Eracle* è un poeta d' un certo valore. Ma non è Teocrito: è un poeta di second'ordine. Se anche *raro adsurgit*, subito dopo ricade nella mediocrità o nell' imitazione pedissequa, che è la peggiore delle mediocrità. Era un poeta che non conosceva bene nè gli uomini, nè la natura: dunque, un mediocre. Con questo non si vuol negare che fosse un uomo d' ingegno; ma gli mancava la fantasia poetica. Più che *ingeniosus poeta*, come lo definisce il Wilamowitz (*Bucolici*, 165), io lo definirei « poeta ingegnoso ». Se sta tanto attaccato a Omero e anche ad Apollonio, lo fa, in fondo, per necessità. Lo studio di Omero e di Apollonio è, in generale, accurato; ma proprio quest'*ἀκρίβεια* e questo zelo del suo intelletto derivano dalla pigrizia e dall' inerzia della sua fantasia. Anche Teocrito aveva studiato il suo Omero; ma non osava prenderne versi a prestito, perchè certo era convinto, come sarà convinto Virgilio, che togliere un verso a Omero è come togliere a Ercole la clava.

Dal Teocrito autentico, il poeta del carme 25 tolse ben poco. La clausula esametrica *οὐδ' ἕνα χῶρον* (*Eracle*, 8), non omerica, par bene riecheggiare *εἰς ἕνα χῶρον* (Teocrito, 6, 1), pure in fine di verso. E ci son poi parecchie espressioni, nel racconto della lotta col leone nemeo, che rassomigliano ad alcune altre, usate da Teocrito nel raccontare la singolare partita di *boxe* di Polluce. Per esempio, *ὤμῳ ἐπιβρίσας* di *Eracle*, 148, ricorda *ἐπέμπεσεν ὤμῳ* di *Diosc.*, 124 (è da notare che in *Diosc.*, 93 si trova anche *ἐπιβρίσας*: Omero adopera una volta sola, in *M* 414 *ἐπιβρίθω* parlando di persone).

Digitized by Google

Così pure, Teocrito diceva, di Amico che cade a terra, colpito (*Diosc.*, 129): *κεῖτ' ἀλλοφρονέων*: *ἀλλοφρονέω* era usato due volte sole da Omero, una volta (*Ψ* 698) nello stesso senso di Teocrito « *mei non compos sum* », un'altra volta (*K* 374) in un senso molto differente. E il poeta del carme 25 parafrasa (v. 262 sg.):

τὸν μὲν ἐγὼν ὀδύνῃσι παραφρονέοντα βαρείαις
νωσάμενος.... (1).

Un altro passo somigliante può mostrarci ancora una volta come i due poeti si comportano diversamente di fronte a Omero. Teocrito, di Amico tempestato di pugni da Polluce, diceva (*Diosc.*, 98): *ἔστη δὲ πληγαῖς μεθύων*, che deriva evidentemente da *σ* 240:

ἧσται νευστάζων κεφαλῇ, μεθύοντι ἐοικώς.

Teocrito, pur imitando Omero, se ne teneva lontano, cercando d' innovare, modificando: se Omero aveva detto soltanto « simile a un ubbriaco », egli arrischia *πληγαῖς μεθύων* senz'altro. Il poeta del carme 25 evita l' immagine dell' ubbriaco, evidentemente per non copiare Teocrito, ma riproduce da vicino Omero: *ἔστη νευστάζων κεφαλῇ* (*Eracle*, 259-260).

Ma il più significativo dei riscontri, quello che può farci distinguere subito l' imitatore dal poeta, si può osservare tra i vv. 148-149 dell' *Eracle* e i vv. 48-49 dei *Dioscuri*. L'autore del carme 25, per rappresentare lo sforzo fatto da Eracle nell'abbattere il torello *Φαέθων* che gli si è lanciato contro, dice:

.... ὁ δέ οἱ περὶ νεῦρα τανυσθείς
μυὼν ἐξ ὑπάτοιο βραχίονος ὀρθὸς ἀνέστη.

Che il poeta, con la descrizione di questa tensione di muscoli, voglia far colpo sul lettore, è provato, se non da altro, da ciò che segue immediatamente:

θαύμαζεν αὐτός τε ἄναξ υἱός τε δαΐφρων.

(1) *παραφρονέω* è usato nei tragici.

Digitized by Google

Ma Teocrito, nei *Dioscuri*, era stato assai più efficace nel ritrarre plasticamente il gigante Amico:

στήθεα δ' ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον
σαρκὶ σιδηρείῃ σφυρήλατος οἷα κολοσσός.
ἐν δὲ μύες στερεοῖσι βραχίοσιν ἄκρον ὑπ' ὦμον
ἔστασαν ἠύτε πέτροι ὁλοίτροχοι, οὕστε κυλίνδων
χειμάρρους ποταμὸς μεγάλαις περιέξεσε δίναις.

I due poeti volevano tutti e due ottenere lo stesso effetto: tutti e due rappresentare plasticamente un momento della lotta. Ma basta confrontare quel freddo *ὀρθὸς ἀνέστη* dell'*Eracle* con l'immagine del Teocrito autentico, che paragona i muscoli con i *πέτροι ὁλοίτροχοι* travolti da un fiume vorticoso, per sentire la differenza tra il poeta vero e l'imitatore, tra l'artista che concepisce per via d'immagini, e il letterato che sa scrivere in versi, a cui non si può rimproverare nessun altro difetto che quello imperdonabile della mediocrità (1). Tanto è efficace la rappresentazione di Amico nei *Dioscuri*, che alcuni archeologi (per esempio, il Brunn (2), hanno fantasticato molto sull'influenza che su quella rappresentazione avrebbe avuta questa o quella scultura. Fantasticherie di questo genere, che ridurrebbero ogni idillio di Teocrito a un' *ἔκφρασις*, non meritano d'esser discusse, ma nelle pretese assurde di questi critici un fondamento di vero c'è: nel rappresentare Amico, Teocrito è scultore, e certo a far capire bene l'arte di quella descrizione (non a spiegarne storicamente l'origine!) giovano le sculture alessandrine. Il poeta del carme 25, se anche vuol dare anche lui l'impressione della plasticità, rimane sulla strada delle buone intenzioni; e, se è vero che i critici anche in questo caso hanno pensato a un' *ἔκφρασις*, è pur vero che avrebbero fatto meglio a leggere più attentamente il carme, e poi a paragonarlo con i *Dioscuri*: si sarebbero risparmiata, di tutte le loro fantasticherie, la più disgraziata e la più inutile.

In conclusione, tranne un riscontro solo veramente importante, il poeta del carme 25 ha ben poco di teocriteo. Ma

(1) È curioso che LEGRAND (op. cit., 356) ammiri l'*ὀρθὸς ἀνέστη* dell'*Eracle* e dimentichi il passo corrispondente dei *Dioscuri*.

(2) *Sitz.-Ber. der Bayer. Akad.*, 1879, 17.

Digitized by Google

soprattutto bisogna negargli, per tutto quello che ho detto prima, quell' *animus Theocriteus* che il Wilamowitz (*Bucolici*, 165), a torto, gli concede (1).

Potrà parere a qualcuno che la mia dimostrazione sia stata troppo lunga. Ma non si trattava di risolvere soltanto un problema d'autenticità: io volevo soprattutto ricercare la fisionomia d'un poeta diverso da Teocrito, che tutti s'ostinano a voler confondere con quella di Teocrito. Questa fisionomia, questa personalità diversa, io credo d'averla tratteggiata esaurientemente.

D'altra parte, chi ha esperienza di questioni d'autenticità sa benissimo che anche le dimostrazioni più elaborate e coscienziose sono assai di rado veramente esaurienti. Allargando il campo della mia trattazione, spero d'avere eliminato qualche ipotesi inutile. Per esempio, si potrebbero spiegare, com' è stato fatto da qualcuno, la mancanza d'originalità e tutti gli altri difetti dell' *Eracle*, attribuendo il carme a Teocrito giovane. Ipotesi di questo genere non sono di mio gusto: somigliano tutte a quella di chi già in antico, non sapendo come spiegarsi le infinite differenze d'ogni genere tra l' *Iliade* e l'*Odissea*, attribuiva a Omero giovane il primo poema, a Omero vecchio il secondo. Ma, nel caso dell'*Eracle*, attribuire il carme a Teocrito giovane non è più possibile, una volta dimostrate le derivazioni di quest'epillio dagli *Argonauti* di Apollonio Rodio. Il poema di Apollonio fu pubblicato verso il 260 (cfr. p. 118 sgg.): Teocrito era già vecchio e aveva già scritto quasi tutti i suoi idilli, comprese le *Siracusane*. Se anche gli *Argonauti* furono pubblicati intorno al 270, come pensano alcuni (nessuno arriva a supporre una data anteriore a questa), l' ipotesi d' un Teocrito autore dell'*Eracle* resta sempre assurda: Teocrito nel 270 era nella piena maturità, com' è naturale per un uomo che i critici s'accordano a credere nato intorno al 315.

D'altra parte, verso Apollonio, Teocrito, subito dopo la pubblicazione del suo poema, assunse subito un atteggiamento di biasimo e di scherno: è assurdo, dunque, che anche in uno

(1) Così pure, bisogna far molte riserve alle parole del WILAMOWITZ: *rhapsodiarum Homericarum imitatio minime servilis.*

Digitized by Google

solo dei suoi carmi pensasse a imitarlo. E nemmeno possiamo immaginarci un *Eracle* seguito a breve distanza dall' *Ilas*, dai *Dioscuri*, dall' Ἡρακλίσκος: ci sono troppe differenze di forma e di sostanza tra l' *Eracle* e uno qualunque degli altri carmi!

Come si vede, le derivazioni da Apollonio, che a prima vista potrebbero parere esorbitanti dalla questione dell'autenticità, costituiscono, invece, proprio l'argomento che risolve definitivamente la questione, chiudendo la via a ipotesi oziose.

Quanto all' utilità e all' importanza delle questioni d'autenticità, mi pare che non abbia bisogno d'essere dimostrata. So bene che alcuni filologi le considerano insolubili, facendo professione di assoluto scetticismo; altri le considerano inutili, perchè, secondo essi, l'analisi estetica d' un' opera letteraria potrebbe prescindere completamente dall'attribuzione a questo o a quell'autore. Eppure, dovrebbe essere perfino inutile osservare che ogni questione d'autenticità, oltre a essere una questione di fatto, è sempre una questione eminentemente estetica. Da una parte, qualunque ragionamento per attribuire o no, un'opera a un artista, deve tener conto della fisionomia di quell'artista e dell'essenza di quell'opera: nella massima parte dei casi, come nell'esempio dell' *Eracle*, considerazioni esterne (attribuzione di codici, tradizione letteraria) non bastano a risolvere la questione. D'altra parte, quando la questione d'autenticità sia risolta davvero, non può non avere tutto il suo peso nel giudizio critico definitivo sull'opera stessa. Così, dall'estetica si parte e all'estetica si arriva attraverso un cammino lungo e faticoso, ma utile: più utile certo che non credano i critici iperestetici, che ritengono di far solo essi lunga strada, percorrendo instancabilmente il circolo chiuso delle loro formule.

Le questioni d'autenticità non sono, dunque, inutili. E, per conseguenza, neppure insolubili: altrimenti, bisognerebbe anche rinunciare a giudicare il valore d' un' opera d'arte o lo stile d'uno scrittore. Ma, s' intende, trattando una questione d'autenticità, si può riuscire a soddisfare le esigenze dell'estetica, non le pretese dell'estetismo. Per esempio, l'estetismo elegante di qualche raffinato non si rassegnerà mai a considerare non autentico l' idillio VIII della raccolta bucolica: il bellissimo carme che Carducci ammirava, non può avere avuto,

Digitized by Google

per l'estetismo, altro autore che Teocrito, perchè solo Teocrito sapeva scrivere così. Questo è misticismo; ma v'è una forma peggiore, perchè rozza ed ingenua, di misticismo estetico: tentar di rimettere, com'è stato fatto recentemente da taluno, qualunque questione d'autenticità all'intuizione particolare di ciascuno, ossia « al fiuto » di ciascuno, come avrebbe detto assai meno nobilmente, per esprimere la stessa cosa, un vecchio filologo. Arrivare a questo punto, significa ridurre a costruzioni arbitrarie, cioè a distruggere, filologia ed estetica. A questa tendenza e a questa mentalità un solo nome può applicarsi: *Schwärmerei*, il nome che Emanuele Kant dava a due cose forse meno pericolose del misticismo estetico: l'amore e la metafisica.

AGGIUNTE E CORREZIONI.

A pag. 102 sgg.: Solo tardi, quando i presenti Studi erano già in bozze, ho potuto leggere il lavoro recente di Ernesto Meyer, *Untersuchungen zur Chronologie der erster Ptolemäer*; e ho rettificato alcune date secondo i calcoli di quel critico sui calendari macedone ed egiziano. Naturalmente i calcoli del Meyer, poichè portano a cronologie che differiscono d'un anno da quelle finora generalmente ammesse, non infirmano affatto i miei ragionamenti, nè le mie datazioni.

A pag. 106, nota 1, l'inno III di Callimaco è detto anteriore al III e al IV libro degli *Argonauti* di Apollonio. Ma bisognava dire con più esattezza: « anteriore ai proemi del III e del IV libro degli *Argonauti* ». In realtà, Callimaco, nell'Inno III, mostra di conoscere un episodio celebre del libro III di Apollonio (vedi p. 132, nota). Ma è evidente che un proemio può esser posteriore al resto del libro: o Apollonio fece conoscere un episodio importante del suo poema prima del resto, o i proemi del libro III e del libro IV furono aggiunti nella seconda edizione del poema, com'è tutt'altro che inverosimile (vedi, per questo, Knaack, *R. E.*, II, 129, che però fa troppe ipotesi). La tradizione delle due edizioni dev'essere pure spiegata in qualche modo. Ha torto il Wilamowitz (*Hellenistische Dichtung*, 208) di voler negare ogni fede a questa tradizione, che sarebbe, secondo lui, una leggenda sorta per spiegare il successo degli *Argonauti* dopo la prima cattiva accoglienza nel mondo letterario di Alessandria. Assai più torto del Wilamowitz hanno quei critici che hanno edificato su questa tradizione un'infinità di congetture inutili; ma che cosa c'impedisce di credere che Apollonio, cacciato da Alessandria, dove non aveva potuto fare apprezzare, e forse neppur far conoscere interamente il suo poema, ne facesse a Rodi una seconda edizione, sia pure pochissimo differente dalla prima?

A pag. 111: In un libro recentissimo di Ernesto Meyer (*Die Grenzen der Hellenistischen Staaten in Kleinasien*, 74 sgg.) è ammesso come cosa sicura che alcune città della Ionia fossero possessi

Digitized by Google

tolemaici prima del 262. Ma si badi bene che, come riconosce il Meyer stesso, Efeso, presa da Seleuco nel 281, dopo la battaglia di Corupedio (Polieno, VIII, 571), rimase seleucidica per circa vent'anni fino al 262 circa, quando il Filadelfo la conquistò e vi mise come governatore il figlio Tolomeo. Per la datazione del 262 circa ci sono indizi sicuri:

1) Tolomeo *υἱός* appare in un'iscrizione (Rehm, *Delphinion*, 139) in relazione con i Milesi come rappresentante di suo padre accanto al navarco Callicrate: l'iscrizione è certo del 261 o del 260 (cfr. Meyer, op. cit., 76).

2) Un decreto trovato a Clazomene (Dittenberger, OIG 222), che dev'esser datato tra il 266 e il 262, ci mostra che Efeso in quel periodo, apparteneva ai Seleucidi: gli Efesii mandarono legati al *Κόινον* degli Ioni che emise un decreto per celebrare solennemente il giorno natalizio di Antioco. Ora, è più che probabile che Tolomeo non abbia tolto Efeso ai Seleucidi durante la guerra cremonidea (266-262), quando la Siria si mantenne neutrale; ma subito dopo il 262, quando Eumene I, re di Pergamo, non appena successo a Filetero (morto nel 263-262), vinse a Sardi Antioco. Evidentemente Tolomeo dovette essere, in quell'occasione, alleato di Eumene: ha ragione il Beloch (*Griech. Gesch.*, III 1, 2, 613) di far osservare l'estrema inverosimiglianza che Eumene contasse solo sulle sue poche forze. La conquista tolemaica di Efeso dovette essere contemporanea, o quasi, alla vittoria di Eumene a Sardi. La battaglia di Sardi avvenne certo tra il 263-262 (morte di Filetero) e il 261 (morte di Antioco *Σωτῆρ*); la data più probabile è il 262.

3) La ribellione di Tolomeo in Efeso (cfr. p. 111, nota 2) deve esser datata tra il 261 e il 259-258. La conquista tolemaica di Efeso, non potendo essere anteriore alla battaglia di Sardi, nè posteriore alla ribellione di Tolomeo, dev'essere certo datata tra il 263 e il 259-258.

Supporre che Efeso fosse possesso tolemaico prima della guerra cremonidea non ha nessun fondamento: si badi che la città dovrebbe essere stata conquistata dall'Egitto, poi riconquistata dalla Siria; ma non si riesce a trovare nella storia l'occasione nè della conquista, nè della riconquista. Il Rostagni (*Poeti alessandrini*, 358), il solo critico che ritenga Efeso conquistata dai Tolomei durante la guerra di Celesiria (274-270), è costretto ad anticipare di dieci anni le imprese di Timarco nella Ionia e la ribellione di Tolomeo *υἱός*, che sono avvenimenti ormai databili con sicurezza. Efeso non fu, dunque, tolemaica prima del 262.

Per la datazione dell'inno III di Callimaco importa, naturalmente, la cronologia del dominio tolemaico sulla sola Efeso, non di quello su tutta la Ionia; sicchè la mia datazione dell'inno non è infirmata dalle ricerche del Meyer, il quale riconosce che Efeso si mantenne seleucidica.

A pag. 111, nota 1: Dov'è detto: «l'iscrizione di Adulis non nomina la Ionia», si deve intendere «non nomina la Ionia tra i possessi che l'Evergete ereditò dal Filadelfo». In realtà, l'iscrizione di Adulis nomina la Ionia, ma tra i possessi conquistati dall'Evergete nella guerra di Laodice: questi ultimi non entrano per nulla nei miei ragionamenti.

GENNARO PERROTTA.

Digitized by Google

LA MIMESI ARTISTICA SECONDO ARISTOTELE

Intendere il significato della parola *mimesi* di cui Platone ed Aristotele fanno larghissimo uso parlando di arte, equivale ad intendere un principio essenziale della loro concezione dell'arte stessa, che è quanto dire uno dei canoni fondamentali dell'estetica antica, le cui propaggini sono giunte fino a noi, anche nel concetto di arte-imitazione.

Quando il nostro Rinascimento si rivolse, con il ben noto fervore, agli antichi, la *Poetica* di Aristotele fu tra i più vivi argomenti di discussione. E, fino da allora, una particolare questione subito posta e lungamente dibattuta, fu proprio intorno al significato della parola *mimesi*. Quindi si domandarono: « Che cos' è da intendere per imitazione? Qual' è nella vita la materia di essa? ». Inoltre: « Che cos' è il *verisimile*, che cosa l' *universale* che la poesia, secondo Aristotele, ci rappresenta? » (1).

È noto che allora prevalse la interpretazione idealistica, con indizi scarsissimi di realismo: la poesia fu intesa quale rappresentazione ideale della vita, imitazione delle cose quali dovrebbero essere nella loro essenziale bellezza; e quindi si confermò il concetto che la poesia mira all'ideale e all'universale (2).

(1) Vedi SPINGARN-FUSCO, *La critica letteraria nel Rinascimento* (Bari, Laterza, 1905), p. 32: « Il concetto di imitazione accolto dai critici del Rinascimento è quello espresso da Aristotele nel IX capitolo della *Poetica*.... Qui Aristotele ha esposto in breve la dottrina della imitazione ideale, che può esser ritenuta come universalmente vera, e che, ripetuta ogni giorno di più, divenne la base della critica del Rinascimento ».

(2) Secondo gli interpreti *realisti* la mimesi è riproduzione fedele del mondo della esperienza, copia della realtà: e si fondano principal-

Digitized by Google

È noto pure che la *Poetica* fu presa quale canone per la esatta comprensione della poesia.

Ma dalla *Poetica* scaturirono anche altri problemi importanti, che furono sin d'allora ampiamente discussi. Problemi eterni che allettano ancora lo spirito umano. Si può davvero affermare che questo breve scritto aristotelico ha tracciato, nella storia del pensiero filosofico-letterario, tale un solco di luce che manda vivi bagliori ancor oggi. In questa opera profondamente sintetica popoli diversi di luogo e di tempo ed uomini di elettissimo ingegno hanno potuto leggere pensieri diversissimi, variamente adattandola al loro spirito e momento storico particolare, e anche trarne insegnamenti che avessero valore di leggi assolute. Sicchè, come nel Rinascimento la *Poetica* servì quale difesa contro la condanna platonica dell'arte, e fu allora prevalente l'aristotelismo; così tracce indelebili della seccolare educazione aristotelica permangono ancora nel pensiero estetico moderno.

Quale appunto sia il fascino esercitato fino ad oggi dalla profonda parola di questo scritto, è confermato dal fatto che, ai nostri stessi giorni, ne sono state possibili due nuove interpretazioni del tutto diverse (1). Delle quali l' una, quanto mai geniale e suggestiva, ma quasi, per così dire, ispirata da

mente sul capitolo IV della *Poetica* (di cui vedremo), e sulla *Retorica*, I. 11, 371 *b*, dove è detto che il piacere dell'arte consiste nel riconoscimento di una perfetta somiglianza tra imitazione e cosa imitata. Per la interpretazione *idealistica*, vedi qui più avanti, p. 314 n. 1, e p. 349 n. 1.

(1) M. VALGIMIGLI, l' insigne autore di un'acuta e fine traduzione della *Poetica* (Bari, Laterza, 1916), improntata a molta serietà di studio dell'argomento e a molta novità d' idee, è indotto a scorgere nello scritto aristotelico troppa modernità di pensiero, dal momento che intende la parola *mimesi* nel senso di « *attività creatrice* » (vedi *Introduzione*, p. XXXVIII ; testo, p. 34 n. 4, p. 107 n. 1), e *passim*. — Per altra via, e con altri criterî, un dotto filologo, A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica* (in *Studi ital. di Filol. classica*, N. S., II, 1921, pp. 1-147) ci presenta, della *Poetica*, una analisi molto erudita ed ingegnosa, nelle sue relazioni con la retorica, negli elementi suoi costitutivi, pitagorici e platonici, e nei successivi svolgimenti in Teofrasto e in altri posteriori. — Come ben si comprende, il resultato è del tutto opposto, e giunge a due *poetiche* sostanzialmente diverse!

Digitized by Google

eccesso d' ingegno e di sensibilità moderna, riesce talora inevitabilmente anacronistica, perchè trascende il pensiero aristotelico, vedendolo così come se esso presupponesse certi concetti estetici moderni.

Il Valgimigli fonda la sua troppo personale interpretazione, solo su qualche passo che non può non costituire un fondamento assai mal certo. Sicchè, più d' una volta, per suffragare la propria opinione, egli è costretto a tradurre liberamente o a compiere la parola di Aristotele con altre sue proprie.

Mostreremo che nella *Poetica* si trovano, in realtà, delle intuizioni di principî fino ad oggi inconcussi, e che è vanto grandissimo di questo breve scritto se, di fronte a Platone, esso afferma una indipendenza e una nobiltà dell'arte che il divino maestro negava. Il particolare concetto che arte sia *mimesi*, cioè a dire *imitazione*, libera, sì, ma pur sempre imitazione, cioè rapporto necessario col mondo della realtà nostra, è più largo e più conforme al vero che non il concetto analogo dello stesso Platone. Ma esso non basta ancora a definire, con una maggiore comprensione, l'essenza dell'arte quale *creazione*. Per quanto, dunque, Aristotele, anche nella *Poetica*, riesca un pensatore sommamente geniale e profondo, non si può tuttavia avvicinarlo a noi oltre un certo segno senza falsarlo.

Secondo la concezione aristotelica dell'arte, manca a questa, oltre tutto, la *liricità* che per i moderni esteti ne è un elemento essenziale. Poi essa concezione non è immune da preconcetti logici e formali, come invece lo è veramente da altri di altro genere.

Anche nella *Retorica* dello stesso Aristotele troviamo espressi più e più volte pensieri più propriamente filosofici che retorici; ma è ovvio che, rispetto ad essa, la *Poetica*, in sostanza, ha un' intenzione più teoretica e uno spirito più largo. Tuttavia la stessa *Poetica* distingue tra forma e contenuto, e anch'essa ha una parte normativa, puramente formalistica.

Viceversa l' interpretazione del Rostagni, come per eccesso di una dottrina che sa spaziare largamente e sa mettere in luce nuovi problemi, e di uno storicismo che indaga davvero sottilmente, ma non sempre dimostra in modo convincente, giunge a decomporre un'opera innegabilmente sintetica e densa

Digitized by Google

di pensiero, e a diminuirne l'importanza che le si viene riconoscendo da secoli.

Il Rostagni più volte professa incondizionata ammirazione alle nuove definizioni dell'arte, a cui volentieri si riferisce: ma anche queste sono pur sempre discutibili e discusse. E mentre egli non trascura di avvertirci, sia pure fugacemente, dei punti aristotelici che a lui sembrano più degni di ammirazione, d'altra parte, con spirito polemico, egli insiste ancor più sulle divergenze del pensiero moderno da quello di Aristotele.

Per la sua analisi della *Poetica* il Rostagni molto si vale anche delle derivazioni e propaggini, più o meno varie ed immediate, che essa ebbe in antico. Ma queste non dànno una sicura garanzia, potendo anche essere fraintendimenti o applicazioni pedantesche del pensiero aristotelico, e appartenere più alla *Retorica* che alla *Poetica*. Quando poi esse siano, come spesso avviene, svolgimento di particolari, non infirmano la sostanza di certi principî generali (1).

D'altronde, appunto nel caso della *Poetica*, per una ricostruzione storica di essa, meriterebbe di essere attentamente considerata e studiata, quale elemento storico in certo modo *suo*, la grande fortuna che essa ha goduta fino ad oggi.

In verità dallo scritto veramente erudito, acuto ed istruttivo del Rostagni, noi ci vediamo sfuggire il vero e grande significato della *Poetica* (2).

Dunque è necessario riprendere ancora in esame la questione, veramente fondamentale, della *mimesi*.

(1) Lo stesso TEOFRASTO, l'erede spirituale più diretto di Aristotele, ci autorizza sempre a intendere da lui il maestro? Ancora si discute, p. es., che cosa siano *I caratteri*. E anche meno sicuramente, è ovvio, c'informeranno i posteriori a Teofrasto.

(2) Notevoli sono gli scritti del ROSTAGNI: *Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi* (in *Atene e Roma*, N. S., I, 1920; pp. 46 sgg.); *Risonanze dell'estetica di Filodemo in Cicerone*, ib., III; pp. 28 sgg.); e *Filodemo contro l'estetica classica* (in *Rivista di Filol. e di istruz. classica*; dic. '23, marzo '24). I quali sono intesi a dimostrare la grande importanza del pensiero estetico degli Epicurei, e particolarmente di Filodemo. Quand'anche si voglia ammettere una tale importanza, non per questo diminuisce quella della *Poetica*.

Digitized by Google

È ovvio che, trattandosi di un fenomeno spirituale, e di antichità così remota, non dobbiamo pretendere di determinarne il significato preciso con assoluta esattezza: se, perfino allora, quando Platone ed Aristotele adoperavano il termine *mimesi*, e altri consimili di uso corrente, questi erano suscettibili di gradazioni e sfumature diverse di significato.

Occorre anzitutto evitare di informarsi, come più volte si è fatto, a principî soggettivi, sia di persone che di epoche, e a questi adattare ciò che da essi è lontano. Perchè, nel leggere le parole degli antichi, specialmente se siano espressione di pensiero riflesso, è necessario dimenticare, quanto più è possibile, il nostro sapere, per risentirne un' impressione più genuina, più fresca. Il che non potrà impedirci di porre nel dovuto rilievo quello che, in qualche modo e misura, precorra e si accordi col pensiero moderno.

Comunque, noi vogliamo ora, per la parola *mimesi* e per le altre di significato affine, desumerne, dalle fonti dirette, il significato fondamentale, in cui possano, in ultima analisi, rientrare le più speciali accezioni. Noi abbiamo di mira particolarmente Aristotele; ma per giungere a questo è necessario, storicamente, cominciar da Platone, da cui egli muove per giungere poi a conclusioni diverse (1). Sicchè questa prima

(1) Un'opera veramente classica, e tuttora fondamentale, su questo argomento, è la *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* (Breslau, 1834, in 2 vol.), di E. MÜLLER; dove, quanto a Platone e ad Aristotele, non è trascurato alcun punto dei loro scritti, che importi all'argomento, anzi moltissimi vi sono largamente discussi, con analisi dotte e sennatissime, con frequenti richiami e paralleli opportuni. — Molto utile è anche il libro di G. FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik* (Leipzig, 1900), che contiene una dotta ricerca sulla dipendenza della *Poetica* da Platone, con lo scopo evidente di rialzare, nella storia del pensiero estetico, l' importanza del maestro in confronto dello scolaro, che, di solito, sotto questo riguardo, gli è posto al di sopra. Quindi, oltre a mostrare che molti elementi costitutivi della *Poetica* sono attinti a Platone, il F. insiste che questi ebbe un senso dell'arte ed una originalità di vedute superiori ad Aristotele: « Che cosa sia poesia, provò e seppe, dei due, infinitamente meglio colui che dovette combatterla, perchè non poteva fare altrimenti, che non quegli di cui si afferma che l'abbia liberata dai legami etici » (p. 182). — Più recentemente ancora, W. C. GREENE,

Digitized by Google

parte vuol essere considerata come pura e semplice introduzione ad Aristotele, che è il vero oggetto del nostro studio.

Qual'è, dunque, il significato primo e più semplice di questa parola? Essa evidentemente vuol dire *imitazione*, soprattutto nel senso di riproduzione concreta di qualche cosa, con mezzi concreti: il quale senso, rispetto alle arti, si riconnette verisimilmente alla opinione degli antichi sulla origine di esse, quali riproduzioni visive o uditive, mediante colori gesti suoni, di qualche cosa di oggettivo preso a modello. Anche Platone ed Aristotele, come vedremo, esprimono chiaramente questa idea sulla origine delle arti, idea allora comune. E se giova dare qualche peso anche alle leggende, ricordiamo che la pittura si diceva fosse nata quando un giovane, seguendoli fedelmente, riprodusse i contorni di una imagine della sua donna.

Vogliamo anche notare, fra gli altri, il vocabolo μῖμος che designò tanto la persona, o attore, che imita contraffacendo, quanto un genere particolare di rappresentazione drammatica imitativa (vedi qui p. 319).

Ma, come le varie forme di arte, in processo di tempo, si vanno evolvendo e trasformando, così anche il significato dei termini ad esse applicati, necessariamente si amplia per comprenderle ancora sotto di sè. Comunque, è certo che, secondo una generale concezione ellenica, ogni manifestazione artistica era concepita quale *mimesi* nel senso generico di riproduzione imitativa di qualche cosa; e che i termini usuali erano già noti prima di Platone, per le arti in genere, sebbene scarse tracce se ne abbiano in scrittori anteriori (1). In realtà nè

in *Harvard Studies in class. Philol.*, vol. XXIX, 1918, ha scritto un accurato articolo, *Plato's view of Poetry*, inteso ad attenuare la severità di Platone rispetto all'arte, e a conciliare, secondo gli scritti platonici, poesia e filosofia. — Vedi anche J. WALTER, *Die Gesch. d. Aesth. in Alterthum ihren begrifflichen Entwicketung nach*, Lipsia, 1893.

(1) Il ROSTAGNI, op. cit., cap. III, ci avverte che la teoria della *mimesi*, per quello che concerne l'educazione musicale, era già compresa nell'insegnamento dei Pitagorici, dopo aver ricordato (p. 4, n. 1) che Platone la desume da Damone di Oa (cfr. *Resp.* III, 399 *a* sgg.); e, quanto a Gorgia, egli rimanda (ib.), a SÜSS, *Ethos* (Lipsia, 1910), p. 88 sgg. Il quale scritto, che il R. ha presente e cita più volte,

Digitized by Google

Platone nè Aristotele sentono il bisogno di dare della parola *mimesi* una qualunque definizione come di termine nuovo o usato in nuovo senso.

D'altronde, anche nel campo più propriamente filosofico, indagandosi l'origine del mondo, ne fu concepito un esemplare sovrasensibile, a imitazione del quale esso sorge. Così per i Pitagorici le cose nascono per *imitazione* del numero (1). Poi Platone, sotto influssi pitagorici, fonderà, principalmente sul concetto di *mimesi*, tanto la teoria delle idee, quanto la spiegazione ontologica dell'origine del mondo (2).

I. — LA MIMESI SECONDO PLATONE.

Se l'*Ippia maggiore* e l'*Ione*, come sembra a qualcuno, non sono platonici (3), si potrebbe dire che Platone non ha dedi-

è una dotta e sapiente ricostruzione di certi principî generali su cui si fonda l'antica *techne* retorica (fin da Corace e da Tisia); e, com'è naturale, tiene in gran conto e analizza anche la *Retorica* di Aristotele: ma della *Poetica* (che in realtà è cosa ben diversa dalla *Retorica*) sembra quasi non accorgersi, se non per considerarla, incidentalmente, quale appendice e compimento della prima, e nata con ispirazione ed indole prettamente *gorgiane* (vedi, p. es., pp. 91-92).

(1) ARISTOT., *Metaph.* I, 6, 987 *b*, 11: *μιμήσει τὰ ὄντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν.* — Vedi J. STENZEL, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles* (Berlin, Teubner, 1924), p. 2 sgg.

(2) WILLY THEILER, *Zur Gesch. d. teleologischen Naturbetrachtung bis auf Aristoteles* (Orelli-Füssli, Zürich und Leipzig, 1925), con numerose ed opportune citazioni, fa vedere che già nei presocratici, ad es. in Diogene d'Apollonia, Anassagora e Ippocrate, si trova, insieme al confronto *tra le varie parti dell'universo tra loro*, anche il concetto della *mimesi tra di esse*, e particolarmente *tra microcosmo* e *macrocosmo*, dal punto di vista teleologico: inoltre, che il concetto fu poi approfondito da Platone, specialmente per il nuovo rapporto da lui stabilito tra *anima* e *idea*; e che fu quindi ripreso, in parte, da Aristotele. Sicchè possiamo dire che da tale concetto è come pervasa la filosofia antica, per il dualismo che essa pone a fondamento delle sue indagini, e soprattutto per il frequente confronto stabilito tra l'uomo e l'universo. La *mimesi* artistica non interessa naturalmente l'opuscolo in parola.

(3) ZELLER, *Die Philos. d. Gr.* etc., II, 1⁴, p. 936, n. 2.

Digitized by Google

cato un apposito scritto alla questione dell'arte; e se, quindi, come spesso accade, egli discorre di arte, lo farebbe solo per incidenza e subordinatamente ad altri problemi, teoretici e morali, più vasti e, per lui, più importanti.

Per accennare prima a Senofonte ricordiamo che nei *Memorabili* (III, 10), Socrate è posto a colloquio con il pittore Parrasio e con lo scultore Clitone, ai quali dà suggerimenti e consigli. Qui la pittura è detta precisamente *riproduzione delle cose visibili*, che, mediante i colori, ci ridà per somiglianza il chiaro, il concavo, e via dicendo; e che, inoltre, raccoglie da più parti gli elementi della bellezza umana per comporne un insieme più bello. Ad una interrogazione di Socrate, il pittore risponde non esser possibile riprodurre anche le qualità spirituali, perchè non sono visibili, nè hanno colori o proporzioni. Ma il filosofo gli fa considerare che l'atteggiamento degli occhi, l'espressione del volto e i gesti, rispecchiano proprio i fatti morali che sono, dunque, riproducibili. In modo consimile egli parla con lo scultore Clitone (1).

Dello stesso Senofonte possiamo ricordare un'espressione del *Simposio* (IV, 21), dove un interlocutore dice di avere nell'animo un *εἴδωλον* così vivo della persona amata che, se fosse pittore o scultore, ne comporrebbe un ritratto così somigliante come dall'originale stesso.

Venendo a Platone, in uno scritto giovanile del periodo socratico, nell'*Apologia*, lo stesso Socrate pronunzia sull'arte poetica un giudizio che il discepolo farà suo, fino da ora: Purtroppo i poeti non sono sapienti come si giudica, perchè poetano solo per naturale disposizione e per una specie di entusiasmo, come gli indovini e i profeti, i quali tutti non sanno quello che credono di saper bene (VII, 22*a* sgg).

Ad un concetto consimile ritorna l'*Ione*, di cui per altro fu posto in dubbio, oltre l'autore, il significato, essendo parso a qualcuno del tutto ironico. Ivi è attaccata direttamente la

(1) La pittura colà è detta *ἀπεικασία τῶν ὁρωμένων*. In questo stesso capitolo, e nel seguente, notiamo le espressioni *ἀπεικάζειν*, *ἐκμιμεῖσθαι*, *ἀφομοιοῦν*, *ἀπομιμεῖσθαι*, *εἰκασία*, *μιμητόν*, e simili, nel senso generico di riprodurre da modelli, mediante la pittura e la scultura, i tratti fisici e le espressioni dell'animo.

Digitized by Google

presunta scienza dei rapsodi; ma, dietro di questi, sono colpiti anche i poeti, come quelli che parlano solo per ispirazione e dono divino, non già in virtù di una scienza o di una *techne*. Al poeta, che dice di cogliere i suoi canti dai giardini delle Muse, la divinità ha tolto il senno, chè si serve dei poeti come dei sacerdoti e degli indovini. Sicchè i rapsodi non sono che interpreti di interpreti, agitati entrambi da un sacro delirio che, come forza magnetica, si trasmette agli uditori (1). Ma vera scienza non può fondarsi sulla parola dei poeti.

Nel *Protagora* e nel *Gorgia*, che pure interessano per il giudizio di Platone sull'arte della parola e sulla poesia, nulla troviamo che direttamente c'importi quanto al concetto di mimesi. Il sofista Protagora, nel dialogo omonimo (339 *a* sgg.; cfr. 325 *d*, 347 *a* sgg.), sostiene l'importanza della conoscenza dei poeti per l'educazione umana. Ma Socrate, discutendo una poesia di Simonide, dimostra quanto sia malcerta questa pretesa scienza che poggia su giudizi del tutto soggettivi: anzi la disciplina stessa da cui si crede emanare, la poesia, non è essa stessa nè verità nè scienza. Nel *Gorgia* si afferma che tutte le arti in genere, e anche «la nobile e meravigliosa composizione della tragedia» (502 *b*), cercano di dilettare gli uditori, ben più che di recar loro vantaggio. E anche qui la poesia è giudicata alla pari con la sofistica; e al mondo della falsità e dell'apparenza è contrapposto quello della verità (2).

(1) *Ion.*, 533 *d*, 536 *c*, e *passim*. Cfr., per la *θεία μοῖρα*, *Men.*, 99 *c d*.; *Apol.*, 33 *c*; *Protag.*, 322 *a*; e l'*excursus* del POHLENZ, in *Aus Platos Werdezeit* (Berlin, 1913), p. 182 sgg. — La bella similitudine del magnete fu ripresa dal MONTAIGNE in uno dei suoi *Saggi*; viceversa, nell'antichità, LUCIANO (in *Conversaz. con Esiodo*) derise la pretesa ispirazione divina dei poeti (cfr. *Zeus confutato*, cap. 2). — Si avverta poi come, a proposito della poesia, anche qui (cap. IV) siano citate, per analogia, la pittura, la scultura e la musica.

(2) Il ROSTAGNI, *Un nuovo capitolo della retorica e della sofistica* (in *St. ital. di Fil. class.*, N. S., vol. II, fasc. I-II, p. 164), a proposito delle parole del *Gorgia*, 463 *a*, osserva che la loro origine è nella distinzione parmenidea tra il mondo della *verità* e della *opinione*: il primo è oggetto della scienza e della filosofia; il secondo trova la sua espressione nella poesia e nella retorica, che sono entrambe un inganno dei sensi, e la loro varietà si adatta al variare dei fenomeni.

Digitized by Google

La mimesi secondo il « Fedro ».

È un dialogo di età incerta, ma più probabilmente è giovanile, ed anteriore alla sistemazione della teoria delle idee (1). Certo è uno degli scritti platonici più fortemente pervasi da un alto impeto lirico; dove è detto anche dell'arte poetica non senza un certo riguardo, almeno apparente. Sicchè di esso, come dell'*Ione*, si servono tutti coloro che vogliono, se non altro, temperare la severità dei giudizi che Platone formula contro l'arte in tutti gli altri scritti in cui egli ne parla. Ma in sostanza anche qui il filosofo, teoricamente, è così severo contro i lenocinî della parola che sembra preludere alle più esplicite e più severe conclusioni che esporremo.

L'arte poetica, è vero, anche qui viene detta una *manìa*, e un dono divino (245*a*, 265*b*); ma vi leggiamo altresì che nessuno dei poeti di quaggiù mai cantò, nè mai canterà degnamente il regno iperuranio, dove esiste l'essenza reale che non ha colore nè forma, nè si percepisce col tatto; bensì solo con l'intelletto vi si può ascendere a contemplarvi la vera scienza (247 *c*). E ancora (275*d*): Le opere di pittura sembrano vive, ma se uno le interroghi, esse tacciono ; analogamente, i discorsi scritti sembra che parlino, ma sono muti, invece il discorso parlato si difende via via da sè. Gli oratori e i poeti potranno tutti chiamarsi veramente *filosofi* soltanto qualora conoscano la verità e la ragione di quello che scrivono (278*d*; cfr. 260*e*).

Altrove, dopo aver detto che la « manìa » è dono divino, ed aver celebrata quella amorosa, Platone elogia anche quella poetica, ma al terzo posto (245*a*). E poco dopo, stabilendo la varia successione secondo cui le anime scendono dalle sedi eteree negli esseri viventi, egli assegna soltanto il sesto

(1) Qualcuno lo disse il primo degli scritti platonici; ma altri lo pongono perfino dopo la *Rep.* Noi seguiamo lo ZELLER, II, 2⁴, p. 538 sg. — Vedi per altro HANS v. ARNIM, *Platos Jugenddialoge und die Entstehugszeit des Phaidros* (Teubner, 1914).

Digitized by Google

posto al poeta e a quelli che imitano (*οἱ περὶ τὴν μίμησιν* 248 *e*) (1), dopo il primo che spetta naturalmente al filosofo.

Chi presume di scorgere in questo scritto come una conciliazione tra poeta e filosofo, non può negare importanza a quest' ultimo fatto così eloquente (2). D'altronde, in questo stesso dialogo è ben manifesto che lo scrittore subordina l'arte alla scienza speculativa, e nega che l'artista possa, senza di quella, penetrare nel vero. Vivono, dunque, in Platone, come forse in nessun altro mai, due grandissime anime: quale filosofo, egli crea teorie che negano all'arte in se stessa ogni valore teoretico; quale artista, egli stesso è grande poeta. Ma siccome a lui parve che molto importasse la differenza formale, così volle che i suoi *λόγοι* filosofici fossero in prosa, come specchio fedele di quelli parlati, cioè strumento dialettico. E per questo bruciò le poesie composte da giovane; a quel modo che Socrate era stato, da prima, scultore.

E anche qui, nel *Fedro*, le cose del mondo, percepite con organi ottusi, sono dette imagini di quelle lassù (250 *a* sgg., con parole diverse). Inoltre, qualunque sia la data della composizione del dialogo, qui sono celebrate le idee, tra le quali sommamente riluce la bellezza, alla cui concezione si assurge, bensì, dalla visione dei sensibili, ma da questi il solo filosofo può distaccarsi al tutto, mentre l'artista ne è sempre irretito. Chè se le ali della fantasia poetica sospingono qui, come anche altrove, ad un altissimo impeto lirico il ragionare del filosofo, il mito poetico è pur esso, principalmente, un filosofare; e la filosofia, nell' intenzione platonica, è sola maestra e guida (3).

(1) Secondo la precisa età del *Fedro*, potrebbe esser questa una delle primissime volte in cui l'arte è detta, da Platone, *mimesi*.

(2) Come, invece, fa il FINSLER, op. cit., p. 180; il quale dice (cfr. ib., pp. 176, 183 sgg.) che la penetrazione filosofica non urta contro l'entusiasmo poetico, e che nello stesso Platone si conciliano il più alto impeto lirico e lai pù acuta dialettica.

(3) Anche il MÜLLER, op. cit., p. 43 sgg., esclude che il *Fedro* contenga una esaltazione vera e sincera della ispirazione poetica. Ma la suggestiva poeticità dello scritto lusingarono l' EGGER (*Essai sur l'histoire* etc., Paris, Pedone Lauriel, 1886, p. 134 sgg.), a leggervi, come nell' *Ione*, un' ispirata celebrazione dell'arte, e ad attenuare, così, il severo giudizio che leggeremo nella *Repubblica*. Il WILAMO-

Digitized by Google

La mimesi secondo il « Sofista ».

Alla tesi del *Sofista* contribuisce sostanzialmente il concetto di *mimesi* nel senso di riproduzione o imagine (1).

Non possiamo riandare le lunghe disquisizioni di questo dialogo che, movendo dalla distinzione delle arti in *acquisitive* e *produttive*, suddivide questa seconda specie in una quindicina di sottospecie, e ci dà via via fino a otto definizioni del sofista « policefalo ».

Come nella *Repubblica* l'idea del sommo Bene, così qui nel *Sofista*, quale idea più alta, sta quella dell'Essere che concilia in se stesso l'Essere e il Non essere. Perciò, siccome anche il Non essere, in qualche modo, è Essere, così anche l'errore è possibile: quando, appunto, il Non essere vuole apparire quale Essere, cioè verità assoluta. Sicchè, contro il sofista, si può affermare che, esistendo il falso, espressione del Non essere, da lui negato, esistono ugualmente le *imitazioni*, cioè le false imagini delle cose che sono; di qui anche provengono le *arti imitative*, illusorie e false.

Ora, il sofista è appunto lui stesso un imitatore della verità che egli si arroga di saper insegnare mediante il discorso e l'opinione; e la sua scienza opinativa e capziosa mira soltanto a lusingare i giovani e a far danari: mentre solo il

WITZ, *Platon*, pp. 448, 472, 477, e *passim*, rileva le contradizioni platoniche fra la teoria e la pratica dell'arte, fermandosi, anche lui, sul *Fedro*, dove è riconosciuto il diritto dell'intimo impulso creativo, e il vantaggio a cui può giungere anche ciò che non è « verstandesmässig »; ma Platone poi non ha seguìto questo principio suggeritogli, nella esaltazione spirituale, dalla sua natura poetica. Perchè Platone ebbe il torto di non riconoscere alla poesia in se stessa un qualche vantaggio, come nutrimento della fantasia, senza intrusioni morali; e cadde nell'errore della sua scuola di avere esclusivamente in vista l'istruzione della mente con il culto della matematica e il disprezzo dell'arte che illude i sensi e non ci dà alcuna verità. Il Wilamowitz stesso fa notare che non abbiamo un dialogo di Socrate con un poeta.

(1) Per es. 265 *b*: *ἡ γάρ που μίμησις ποίησίς τίς ἐστι, εἰδώλων μέντοι, φαμέν ἀλλ' οὐκ αὐτῶν ἑκάστων.*

Digitized by Google

filosofo attinge la realtà del vero Essere. Ma chi si vanta di saper fare gli uomini, gli animali, le piante, tutto, sembra scherzare. E in verità nessuna forma di scherzo esiste, più artistica e più gradita ad un tempo, che la *imitativa*. Poichè le imitazioni delle arti grafiche ingannano i giovani inesperti, come l'arte del sofista inganna molcendo le orecchie con i discorsi (1).

L'arte *mimetica* (una sottospecie della *produttiva*, detta anche *εἰδωλοποιική*), è suddivisa (236 *c*) in *riproduttiva* (*εἰκαστική*) e *fantastica* (*φανταστική*): la prima consiste nel riprodurre esattamente o copiare dal vero; l'altra nel ritrarre con libertà, rappresentando un bello apparente (*φάντασμα*), non già un ritratto (*εἰκών*).

Che alla pittura e alla scultura sia riconosciuta la libertà di alterare le vere proporzioni delle cose, è sembrata una « insigne modificazione » della teoria dell'arte secondo il X libro della *Repubblica* (2). Ma è certo che nemmeno nella *Repubblica* Platone dirà che l'arte debba essere una copia della realtà: essa non potrebbe neanche sussistere senza certe sue leggi di prospettiva, ad es., e di giuoco di colori. Egli stesso dichiara che questa giusta disposizione di ombre e di luce (*σκιαγραφία*) è una specie di magìa che seconda le esigenze della vista (*Resp.*, X, 602 *c*; 529 *e*; *Theaet.*, 208; *Phaed.*, 69 *b*).

Alla seguente definizione dell'arte *produttiva* (*ποιητική*, 219 *b*, 265 *b*): « Per tutto quello che, non esistendo prima, uno lo trae all'esistenza, della persona che trae, diciamo che fa, della cosa tratta, diciamo che viene fatta », si è avvicinata quella di *πoίησις* nel *Simposio* (3); e dai due luoghi si è creduto di poter attribuire a Platone il concetto di un'*attività creatrice* propria dell'arte. Ma si è anche dovuto aggiungere che questa attività, secondo il filosofo, non è libera, bensì legata a modelli, cioè alle azioni che essa vuol rappre-

(1) I termini *γόης* e *μιμητής*, contro il sofista, sono qui uniti insieme (235 *a*), come in *Resp.* (598 *c d*; cfr. ib., 602 *b*) contro il poeta.

(2) Così al FRACCAROLI, p. 157 n. 1, della sua versione del *Sofista* (Torino, Bocca).

(3) 205 *b*: « È arte fattiva ogni attività la quale è causa che una cosa dal non essere passi all'essere ».

Digitized by Google

sentare, proprio come la pittura alle forme e ai colori dei modelli (1).

Come è evidente, manca nel *Sofista* un accenno all'arte poetica, ma è ovvio che rientra anch'essa nelle altre arti *imitative*, perchè il poeta è simile al sofista (2).

La mimesi secondo il « Cratilo ».

La difficile quistione del *Cratilo* circa il linguaggio si fonda anch'essa, in gran parte, sul concetto di mimesi, relativamente ai vocaboli: dei quali appunto s'indaga la giustezza (*ὀρθότης*),

(1) Il FINSLER, op. cit., p. 13, dice appunto *schöpferische*, e *schaffende Thätigkeit*, e anche, p. 22, *schaffende Kunst*. L'espressione *schöpferische Thätigkeit*, a proposito della poesia secondo Aristotele, era già del WINDELBAND, *Gesch. der alten Philosophie*, München, 1894, p. 174. Anche più recentemente E. FRANCK, *Platos und die sogenannten Pythagoreer* (Halle, 1923), osserva (p. 3) che « als eigentlich schöpferischer Künstler, als Poet », dai Greci era considerato soltanto il musico e il poeta; invece lo scultore, l'artista di arti figurate, era un semplice artigiano, *demiurgo*. Ma (come il F. stesso avverte) il v. *ποιεῖν* ha piuttosto il senso specifico di « comporre in versi, in musica »; e questo naturalmente anche secondo Platone e Aristotele che c'interessano: presso i quali detto verbo ha spessissimo, come oggetto, parole che indicano l'uno o l'altro genere poetico o musicale. Quindi anche il significato di « rappresentare » personaggi, « imaginare » situazioni, e simili. Del resto, come stiamo dicendo, anche le arti figurate sono messe alla pari con la poesia quali *mimesi*.

(2) A 267 *a*, il concetto di mimesi ha il senso concreto di riproduzione imitativa mediante la voce e i gesti. A 241 *e*, troviamo un passo notevole per le parole che c'interessano: *περὶ λόγων ψευδῶν λέγων ἢ δόξης, εἴτε εἰκόνων εἴτε μιμημάτων εἴτε φαντασμάτων αὐτῶν*. Prescindendo da *μίμημα*, più comune e generico, *εἴδωλον* significa, in generale, *imagine*, come quelle che si riflettono negli specchi, nell'acqua, e simili (239 *d*): ma sono dette tali anche le opere delle arti figurative, chiamate altrove *μίμημα* od *εἰκών*. Altra definizione a 240 *a*; cfr. 236 *a*, e il passo citato 265 *b*. La parola *εἰκών*, 235 *d*, è nel senso di *riproduzione fedele, copia*: donde la *εἰκαστική*; invece *φάντασμα*, donde la *φανταστική*, è ciò che pare e non è, l'*apparenza*: « del che molta abbondanza è nella pittura e in tutta l'arte imitativa in genere ». Ma è ovvio che l'uso larghissimo di queste parole nei dialoghi platonici dà luogo ad una certa varietà di significati.

Digitized by Google

in quanto rapporto imitativo tra essi e la cosa espressa, per sapere se siano imagini fedeli delle idee e se ci possano dare la realtà delle cose.

Dice Socrate (422*a* sgg.): Se non avessimo la favella, ci esprimeremmo coi gesti come i muti, per *imitare* la natura della cosa significata. Ma il nome è forse una *imitazione* mediante la voce? No: altrimenti contraffare la voce degli animali equivarrebbe a denominare. E neanche si può imitare coi nomi, come si imita con la musica e con la pittura: perchè, imitare gli oggetti nel suono nella forma nel colore non è già denominarli, bensì far musica e pittura (1); e chi sapesse esprimere, mediante nomi, l'essenza (*οὐσία*) di ciascuna cosa, dovremmo dirlo *ὀνομαστικός*, capace di denominare, come pittore o musico chi questo fa mediante colori o suoni. Ma perchè ciò fosse possibile, occorrerebbe indagare gli elementi primi della parola, disporli e usarli in certi dati modi, come il pittore le tinte (424*d*, *ὥσπερ οἱ ζωγράφοι βουλόμενοι ἀφομοιοῦν*). Ma sarebbero ridicoli gli oggetti imitati in lettere e sillabe, essendo fallace la giustezza dei nomi e incerta la somiglianza tra il vocabolo e la cosa (cfr. 432*c* e 434*a*).

In conclusione non si ammette che i vocaboli siano esatta imitazione della natura delle cose: di cui non dànno la vera essenza. Perchè, quand'anche, in origine, siano nati conforme ad essa (*φύσει*), si sono poi alterati per l'azione dell'elemento soggettivo, convenzionale (*νόμῳ*). Quindi le differenze, le incertezze e gli errori a cui sono soggetti. Nè giovano alla conoscenza, per la quale necessita di riferirsi non già alla percezione incerta delle cose, ma alla loro idea in se stessa. E non già dalla imagine conviene apprendere se questa sia ben riprodotta, nè di quale verità sia appunto l'imagine, bensì dalla verità stessa è necessario risalire all'imagine (439*a* sgg.).

Dunque, ogni forma di imitazione è manchevole rispetto alla verità, e fallace rispetto ai sensi ed al pensiero. Anche il linguaggio che molti, oggi, più che strumento di pensiero e di

(1) Per l'avvicinamento della *musica* e della *pittura*, in quanto produttrici di *εἴδωλα* o *μιμήματα*, cfr. *Polit.*, 306 *d*.

Digitized by Google

conoscenza, considerano pensiero esso stesso, intuizione, non è altro, secondo Platone, che un tentativo di imitazione che resta molto al di sotto del vero (1).

La mimesi secondo la « Repubblica ».

Ma la concezione teoretica dell'arte quale mimesi è svolta nel modo più esplicito ed ampio nella *Repubblica*.

Fin dal II libro sono detti *μιμηταί* tutti coloro che attendono alle figure, ai colori, alla musica, i poeti e i loro ministri (rapsodi, attori, ballerini, e simili: cfr. *Epin.*, 975*d*); e sono biasimati i poeti che mal rappresentano gli dèi, come un pittore che alteri l'originale (373*b*; 377*e*) (2).

Nel libro seguente (cap. 6) la parola *μίμησις* è usata in un senso più ristretto, conforme alla tripartizione della poesia, secondo che si esprime o per semplice narrazione, o per vera e propria imitazione, o per l'una e l'altra insieme. Nella forma imitativa (notevole l'espressione *ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ κτλ.*, 393*c*) Omero è maestro; e ad essa si attengono la tragedia e la commedia. Quindi Platone, riferendosi alle rappresentazioni drammatiche, vieta che siano imitati, in parole e in atti, i malvagi, i pazzi, le donne litigiose, e via dicendo, come anche il nitrire dei cavalli, lo strepito dei fiumi, e altro consimile.

Al cap. 10 è detto particolarmente della musica che è congiunta alla parole nel canto (3). E anche qui il concetto mimesi-imitazione è chiaramente espresso quale rapporto delle armonie e dei ritmi con i sentimenti e le azioni che essi rispec-

(1) Anche secondo Aristotele i vocaboli sono imitazione, chè per lui è tale, più di tutte le nostre facoltà, la voce: ma non lo sono per natura, altrimenti avrebbero significato di per sè stessi; invece sono simboli, segno produttivo di cose (*Rhet.*, III, 1, 1404*a*, 21-22; *De interpr.*, II, 16*a*, 26). Anzi, come diremo, tutto il linguaggio è da Aristotele considerato mimesi.

(2) L'espressione *ἀνομοίως μιμήσασθαι*, 388*a* sgg., è da riferirsi ad un modello che consiste nel mito, nelle credenze religiose, e simili.

(3) Secondo Platone, musica e poesia sono quasi inseparabili: vedi MÜLLER, op. cit., I, 87 sg.; FINSLER, op. cit., 26 sg. Sull'importanza della musica quale imitazione vedremo in apposito capitolo.

Digitized by Google

chiano e ridestano. Quindi accenna, il filosofo, al diverso carattere delle varie armonie e ritmi, che si prestano a riprodurre via via stati d'animo, sentimenti, caratteri, circostanze varie di vita (pp. 370-71).

Ma il senso del concetto di mimesi, che del resto è ben chiaro anche nei libri precedenti, è apertamente dichiarato nel l. X. Dove, se non anche prima, la *teoria delle idee* è ormai decisamente nella sua fase, appunto, della *mimesi*, dalla anteriore *metessi* (1). Le idee sono, dunque, gli esemplari fissi ed eterni su cui si foggiano i fenomeni mutevoli e transeunti: appartengono, quelle, al mondo che sempre è, intelligibile puro; questi, al mondo che sempre varia, mero sensibile. Per questo, intanto, il bello in sè, il vero bello, differisce dalle cose belle, false imagini di quello.

Su tale principio è fondata la notissima condanna teoretica dell'arte. L'artigiano che costruisce un letto, segue, come modello, l'idea di esso, dalla quale precisamente, per *imitazione*, riproduce una pura imagine: sicchè il letto da lui costruito, non è il letto che veramente è, ma una parvenza. Se, dipoi, un pittore dipinge un letto, egli, in quanto riproduce un oggetto fenomenico, è imitatore della imitazione del vero letto; e la sua opera dista tre gradi dalla natura e dalla verità. È come se il pittore girasse attorno a se stesso uno specchio, in cui vedesse variamente riflettersi le imagini di tutte le cose. Ugualmente il poeta tragico (597 *e*), imitatore lui pure, è come terzo dalla natura e dalla *verità*. I poeti ai colori della pittura sostituiscono, per l'arte loro, le parole e le frasi, e nient'altro cercano se non di imitare, molcendo l'udito col metro col ritmo e con l'armonia (cfr. *Gorgia*, 502 *d*), come

(1) Vedi, in proposito, i *Prolegomeni* del FRACCAROLI alla sua traduzione del *Timeo* (Torino, Bocca); e, per questo, l'importante e bell'articolo del BIGNONE, *Il pensiero platonico e il Timeo* (in *Atene e Roma*, luglio 1910, p. 215 sgg.). — Si ricordi, al principio del libro VII della *Rep.*, la famosa e mirabile concezione dell'*antro*, conforme alla dottrina della mimesi. — Di *εἴδη*, realtà per sè stanti, che sono *esemplari* (*παραδείγματα*) delle imitazioni terrene, si parla anche in *Parm.*, p. es. 132 *d*; e forse in *Euthyphr.*, 6 *e*. Anzi in questo luogo del *Parm.* è affermato che la partecipazione (*μέθεξις*) non è altro che un *εἰκασθῆναι*, cioè propriamente *μίμησις*.

Digitized by Google

i pittori ingannano con i colori e col disegno. E in realtà l'imitazione produce su di noi un'illusione consimile a quella che sulla nostra vista producono gli oggetti immersi nell'acqua, che assumono via via un aspetto diverso dal loro proprio, finchè non intervenga l'elemento razionale dell'anima a ristabilire il vero (605 *d*) (1).

Tutte le arti mimetiche, insomma, sono lontane dalla verità: perchè non imitano già l'essere quale esso è, bensì la sua imagine quale essa apparisce, e si rivolgono ad una piccola parte di ogni oggetto, anzi al simulacro di esso (598 *b*, 600 *e*). E nel fenomeno da cui esse attingono, non si trova già l'idea stessa, nè il vero essere, ma solo un simulacro (2).

Molto importa per il nostro argomento rilevare questo fatto notevole. La pittura, talvolta anche la scultura, è la forma di arte alla quale Platone, e Aristotele ugualmente, ri-

(1) Similmente nel *Filebo*, 55 *e* sgg., leggiamo che, delle arti (la parola è sempre in senso lato), alcune seguono più la *ἐπιστήμη*, altre meno; e se si tolgono quelle del *contare*, *misurare* e *pesare*, ben poco resta delle altre. Le une sono dette *egemoniche* (direttive), e quale esempio è addotta l'architettura (*τεκτονική*, arte del costruire) che fa uso di strumenti di precisione (livella, tornio ecc.) per costruire navi, case e altro. Delle altre è prototipo la *musica* che non procede già per misura, essendo tutta approssimazioni esercizio ed *imitazione*, senza alcuna sincerità (*καθαρότης*). Di essa però, aggiunge Platone (62 *c*), la vita non può fare a meno. — Ricorda la *μετρητικὴ τέχνη* a cui accenna il *Protag.*, 356 *d*.

(2) Torneremo su questo concetto importante dicendo del *Timeo*. — Qui, invece, avvertiamo che dalla espressione *αὐτῆς* (*scil. ποιήσεως*) *δοκῇ μιμητική* (595 *a*, 4) parrebbe che non tutta la poesia indistintamente fosse considerata imitazione. In verità le forme più propriamente mimetiche sono quelle drammatiche, del tutto *διὰ μιμήσεως* (vedi prima, p. 296): e qui sono subito menzionati i *τραγῳδίας ποιηταί* quali prototipi di tutti gli imitatori. Omero, 607 *a*, è detto il primo dei poeti tragici, per le parti drammatiche dei suoi poemi, com'è il primo degli epici. Anzi, la tragedia è particolarmente combattuta da Platone, mentre Aristotele giungerà all'opposta conclusione. Meno imitativa è la poesia più propriamente lirica, a cui appartengono gli *inni* e gli *encomî*, ammessi nella *Repubblica*. Del resto, data una certa elasticità di significato del concetto di mimesi, sono detti imitatori tutti i poeti in genere. Vedi MÜLLER, op. cit., I, 92 sgg., che cita *Tim.*, 19 *d e*.

Digitized by Google

corrono spesso per trarne esempi al loro concetto dell'arte quale mimesi, e confronti con la poesia. Le arti figurate, è ovvio, rivelano subito il loro carattere di riproduzioni da un esemplare concreto. I pittori, dice Platone (*Resp.*, 484 *c*), contemplano un modello a cui sempre si riferiscono più attentamente che possono. Sicchè, specialmente tra la pittura e la poesia, viene posta dai due filosofi una così stretta affinità, e così di frequente, che si può fin d'ora affermare che, nel loro concetto, esse sono teoreticamente congiunte da una medesima proprietà, sotto il comune punto di vista della mimesi (1).

Qui vogliamo anche osservare che il concetto di mimesi nella teoria delle idee rappresenta, nei riguardi dell'arte, come uno stadio più deciso e rigoroso, per il quale l'arte stessa ricade nella marea fluttuante delle cose che passano, vane parvenze e imitazioni imperfette. Anche nel *Simposio* e nel *Fedone*, sebbene manchino giudizi severi contro le arti, già vi troviamo tuttavia, ben esplicita, una forte aspirazione alle alte idealità che trascendono la contingente bellezza delle cose sensibili. E se nel *Fedone*, Socrate, che tutta la vita visse filosofando, in un momento supremo, « compose musica », Platone a lui stesso fa dire che vi è un tale « far miti » che si armonizza e si adegua collo stesso filosofare: perchè la filosofia è la musica più eccelsa.

Chi può assurgere, infatti, alla essenza vera delle cose? Chi mai è capace di contemplare la verità assoluta e di godere il bello in se stesso? Solamente il filosofo. Poichè questi ben conosce quale sia il piacere insito nella contemplazione del vero essere e del bello che sempre, ugualmente, è (2). Egli solo sa coglierlo, sia nella pura essenza, sia nelle cose belle, ma queste non confonde con quello. Invece, chi non sa di-

(1) Secondo il Süss, *Ethos*, p. 87, questo paragone fra pittore e poeta (e anche oratore), che stanno in un rapporto consimile con la vita contingente, era già in uso nella scuola di Gorgia.

(2) Il *bello* non è da Platone ben definito, e tanto meno il bello estetico; esso è subordinato o, comunque, connesso a concetti di altra natura: utilità, bontà, simmetria, compiutezza, velocità, forza, e via dicendo; vedi Müller, op. cit., I, 22, n. *d*; e l'ampia dissertazione da p. 56 sgg.; vedi anche pp. 128-29; cfr. Zeller, II, 2⁴, 937-38; qui p. 388, n. 2; e Croce, *Estetica*, p. 189 sgg.

Digitized by Google

staccarsi dal bello apparente, e non assurge all' idea del bello eterno, è come in preda a un sogno, in cui l' immagine gli apparisce realtà, o come un cieco; laddove il filosofo, che è insonne e veggente, tutto si affisa nella visione della bellezza pura ed eterna.

D'altronde, nel grandioso sistema platonico, noi vediamo altresì come una mirabile contradizione, quasi uno sforzo sublime, in cui sembra, talora, genialmente agitarsi il suo multiforme pensiero: tra la contemplazione dell' Ente-uno, immutabile ed immobile, secondo Parmenide, e la vista del multiforme sensibile, nel suo eterno fluire e variare, secondo Eraclito; e, particolarmente nel caso dell'arte, tra la sua condanna riflessa, in quanto espressione fallace di una falsa realtà, mero diletto dei sensi, e il volo del genio alato dello stesso Platone che si affida ad essa senza freno di principî teoretici.

Esaminiamo ora una espressione importante che ha richiamato su di sè l'attenzione di qualche studioso. Platone fa dire a Socrate, nella *Repubblica*, che, tracciando il modello della Giustizia assoluta e dello Stato perfetto, non pretende davvero che questi siano praticamente attuabili: egli vuole soltanto proporre un esemplare a cui avvicinarsi quanto più è possibile. Noi siamo, egli dice, come un pittore che non sarà meno valente se, quando abbia bene rappresentato il modello di « quale potrebbe essere l' uomo più bello » (1), non sappia poi dimostrare che un siffatto uomo possa davvero esistere.

È sembrato che questa frase preluda a quella famosa di Aristotele: *οἷα ἂν γένοιτο* (*Poet.*, 51 *a*, 37), secondo la quale, come esporremo, l' arte rappresenta le cose quali potrebbero essere in realtà; e che, quindi, « la legge della verità artistica sottratta alla realtà accidentale derivi da Platone » (2). Ma questo modo di dire platonico è preceduto, a breve distanza, da altri consimili; come: *πῇ δυνατὰ γίγνεσθαι* (472 *b*, 1-2), *οἷόν ἐστι δικαιοσύνη* (ib., 6), *οἷος ἂν εἴη γενόμενος* (ib., *c*, 6), e, più avanti, *οἷα τυγχάνει ὄντα* (595 *b*, 7), *τοιοῦτον οἷον τὸ ὄν*

(1) Traduco letteralmente la frase: *οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος*, 472 *d*; quasi: l' ideale della bellezza umana.

(2) Così il FINSLER, op. cit., p. 56.

Digitized by Google

(597 *a*, 4); cfr. *Leg.* 739*d*,*e*: *εἴη τε ἂν γενομένη πως ἀθανασίας ἐγγύτατα κτλ.*; e via dicendo. Sono tutte formule generiche, senza un particolare significato, che vogliono semplicemente esprimere, in rapporto alla realtà concreta, una eventuale possibilità. Nel caso nostro specifico l'esempio della pittura è addotto come per analogia, incidentalmente, senza che Platone, con questa frase fugace, voglia punto affermare un principio estetico. È verisimile che Aristotele abbia avuto presente anche questa espressione platonica: ma il suo concetto relativo alla natura dell'arte è tutt'altro, come vedremo. Con queste sue poche parole Platone non lascia davvero intendere che all'arte, ora, sia attribuito un nuovo e particolare merito, per cui si sottragga alla comune realtà, contrariamente al giudizio formulato contro di essa; nè che, qui, egli voglia considerarla quale forma espressiva di una propria bellezza per sè stante. L'arte, nel suo concetto, è rappresentazione di realtà contingente, riproduzione, sia pure migliorata, di un modello, o più, combinati insieme. Anche se l'arte è produttrice di cose belle, esse sono tali soltanto di una loro bellezza apparente; in quanto essa arte, rappresentando solo le cose sensibili, si esplica lungi dalla realtà vera. Il che tanto più è vero appunto nella *Repubblica*, dove la condanna è così manifesta e recisa. Del resto, non solo Platone, ma, come accennammo, già Socrate stesso, ammetteva che l'arte, seguendo sue leggi, possa modificare la comune realtà, con una certa indipendenza; però tutti e due la considerano sempre, ciò non ostante, così legata a questa che non possono attribuirle di esprimere una sua propria verità, degna di essere teoricamente giustificata. Vedremo che questo giudizio non sarà ritrattato nemmeno più tardi, nell'ultimo scritto del nostro filosofo (1).

(1) Per questo luogo vedi le giuste osservazioni del MÜLLER, op. cit., p. 33 sg. Anche il WILAMOWITZ, *Platon*, p. 695, esclude che sia da dare importanza a questo passo della *Rep.*, dicendo che, se l'operaio costruisce una *spola* secondo l' *idea* (*Crat.*, 319 *b*), lo stesso farà il pittore di uomini. Ma, in verità, secondo la *Rep.* il pittore non segue, come l'operaio, l' idea, bensì un modello concreto, quindi è anche al di sotto dello stesso operaio. Nè intendo il WILAMOWITZ quando scrive, ib., p. 472, che il giudizio della *Rep.* si fonda non già sulla natura della poesia, ma sul timore dei danni morali

Digitized by Google

La mimesi secondo il « Timeo ».

Il concètto di mimesi-imitazione, quale abbiamo letto nella *Repubblica*, è fondamentale altresì nel *Timeo*, che anzi sembra, in qualche modo, continuarla e dipenderne (1).

Anche qui, dunque, dal mondo sovrasensibile è nettamente distinto quello fenomenico, creato dal demiurgo *a imitazione* appunto di un esemplare eterno ed immutabile. Perchè il demiurgo, essendo buono e volendo fare cosa buona, scelse un esemplare eterno, e operò copiandolo. Gli dèi minori, a loro volta, anch'essi creano *imitando* l'attività del dio supremo. Sicchè questo nostro mondo, creato a imitazione delle idee, ne è una pallida imagine, semplice simulacro e parvenza del vero Bene. L' uomo, che è un piccolo mondo esso stesso, deve regolare la sua vita così da rendersi quanto più simile alla bontà e alla perfezione del cosmo e del suo creatore: la sua stessa testa, la più divina delle sue parti, fu creata, dagli dèi, rotonda, *a imitazione* dell'universo; così anche il tempo è una *imagine* mobile della eternità, un divenire che *imita* l'essere (28-29, 31 *a* sgg., 32 *a*, 37 *d*, 48 *e*, 52 *e*, 69 *c*, 92 *c*, ecc.).

Analogamente: il moto circolare è *segno della divinità*, e a questo noi dobbiamo rassomigliare «le circolazioni» del nostro pensiero (47 *b c*); i movimenti che dànno luogo ai suoni mortali, sono imitazione dell'armonia divina (80 *b*); e i movimenti che si compiono nelle membra umane imitano «la nutrice e balia dell'universo» (88 *d*); e via dicendo.

Particolarmente importa al nostro argomento il cap. II.

per i giovani, ed è particolarmente diretto contro la grande influenza esercitata allora da Omero. C' è questo, sì, fors'anche in prevalenza, ma il giudizio teoretico vi ha pure una importanza grandissima. Del resto il WILAMOWITZ stesso, p. 695, dice che Platone non ebbe benevolenza per le arti plastiche, e se parla spesso di pittura, lo fa senza vera intelligenza.

(1) Specie dal libro X, come sostiene il FRACCAROLI, p. 7 n. 3, e p. 135 n. 1 della sua traduzione (Bocca, Torino). Ma la *Rep.* è di diversi tempi. Vedi in proposito ZELLER, II, 2⁴, p. 551 n. 2; RITTER, *Platon*, I, pp. 216, 274, e *passim*; WILAMOWITZ, *Platon*, I, 389; e il citato scritto dell' ARNIM, oltre il POHLENZ, il RITTER, ecc.

Digitized by Google

Qui Socrate afferma che, se uno volesse realizzare lo stato ideale, farebbe come chi pretendesse di veder muoversi degli animali dipinti. Per conto suo, egli si dichiara incapace di encomiare degnamente la città e gli uomini: incapaci pensa che siano pure i *poeti tutti*, non perchè li disprezzi, ma perchè, senza dubbio, chi si dà alla *imitazione*, imita meglio le cose in mezzo alle quali è cresciuto, peggio quelle che sono lontane dalle sue abitudini, sia con i fatti, sia, che è più difficile ancora, con le parole (19 *d*).

È stato osservato che non si ha qui traccia dell'asprezza di giudizio del X libro della *Repubblica*, e che « anzi è ammesso che l' imitazione a qualche cosa serve: è una resipiscenza ? » (1). Nella *Repubblica*, è vero, l'arte è discussa più di proposito e sottoposta a più esplicita condanna: ma le citate espressioni del *Timeo* contengono anch'esse, in fondo, un giudizio sfavorevole sulla capacità dei poeti, quale, poco dopo, è ripetuto dei sofisti, che nulla comprendono nè degli uomini politici nè dei filosofi. Come, viceversa, anche nella *Repubblica* si trovano parole riguardose per Omero, e, con certe restrizioni, di argomento e di forme, la poesia vi è anche ammessa (2). Inoltre: il luogo del *Timeo* (28 *a b*), dove è detto che l'artefice compie cosa bella qualora segua un esemplare eterno, non bella, invece, se un esemplare caduco, coincide al tutto con la condanna dell'arte secondo il X libro della *Repubblica* (3).

Sicchè può trovare qui opportunamente il suo posto una obiezione già mossa anticamente contro Platone, e oggi ripetuta. Cioè: se le cose del mondo sensibile ricevono tanto la loro esistenza, quanto la loro forma, dalla *metessi* o dalla *mimesi* rispetto alle *idee*, ne dovrebbe conseguire che esse, tutte, siano belle; infatti, non esistono idee, o *specie* che dir si voglia, che, in quanto tali, non siano belle (4). E ne do-

(1) FRACCAROLI, op. cit., p. 129 n. 1.

(2) Nel *Timeo*, 21 *b* sgg., il giudizio così favorevole sul poeta Solone, evidentemente, è moralistico.

(3) Questo è ammesso anche dal FRACCAROLI: vedi la sua nota al passo citato.

(4) Ma, p. es., in *Parm.*, 130 *c*, e altrove, Platone discute anche se vi siano *idee* di cose brutte.

Digitized by Google

vrebbe, inoltre, conseguire che l'artista, il quale riproduce le cose, non copia già queste nella loro prima e fallace apparenza, bensì attinge all'idea stessa che, a loro volta, le cose, ciascuna di per sè, contengono od imitano (1).

Ma la filosofia di Platone insiste appunto nel distinguere, e possiamo anche dire nel disgiungere, le idee dalle cose. Le quali precisamente, nè per *metessi*, nè, molto meno, per *mimesi*, possono mai riuscire a compenetrarsi al tutto con la idea, o ad essa adeguarsi a tal segno che, perciò stesso, ogni cosa debba necessariamente esser bella, e rivelare sempre questa sua origine divina. Del resto, come or ora abbiam detto, spetta solo al filosofo, e non all'artista, il retto discernimento del bello e la visione esatta delle idee.

Comunque, è giusto chiedersi come mai Platone, artista sommo lui stesso, non abbia scorto, nell'innegabile fascino dell'arte, una giustificazione teoretica di essa, sia pure al di sotto della filosofia. Ma il suo esclusivismo a tutto vantaggio di questa è determinato dalle esigenze della teoria delle idee, che opponeva un insuperabile ostacolo ad affermare, teoricamente, il significato del fenomeno artistico. Non appena

(1) Così, infatti, osserva R. ZIMMERMANN, *Gesch. der Aesthetik als philosoph. Wissenschaft* (Vienna, 1858), p. 51 sgg. Poi l'EGGER, *Essai sur l'histoire ecc.*, p. 147 sgg.: « Si c'est à la ressemblance des idées éternelles que Dieu forme les êtres de ce monde pèrissable; si l'artiste, qui, de ses mains, pétrit la matière, la découpe ou la sculpe avec son ciseau, ne travaille qu'en vue de ce même modèle, pourquoi ne serait-il pas vrai que le poète crée aussi, avec des mots et des sons, une image de la réalité idéale? »; e quindi egli cita l'*Ione* e il *Fedro*: cfr. qui p. 291 n. 3. Più recentemente anche il FRACCAROLI, nella traduzione del *Timeo*, p. 5 sgg.: « Se si dovesse intendere che le cose in qualche modo ricevono la esistenza loro dalla presenza in esse delle idee, si potrebbe subito opporre (e l'obiezione effettivamente è poi sempre vera) che l'artista non copia la cosa, ma attinge all'idea che in essa traluce, e perciò non può dirsi che sia, come Platone ci afferma, terzo di qua dalla verità. Solo a patto che nella cosa l'idea non ci sia e la natura fenomenica non sia altro che imitazione, solo a questo patto l'arte è veramente imitazione di imitazione, è terza di qua dalla verità ». Vedi anche la n. 1 dello stesso FRACCAROLI, a *Tim.*, 52 *a*, secondo il quale passo la teoria della *μέθεξις* è affatto sostituita dalla *μίμησις*: il fenomeno, quindi, non partecipa dell'idea, ma ne è imitazione.

Digitized by Google

combattuta questa teoria, Aristotele, come esporremo, potrà assolvere l'arte dalla condanna platonica, ed avviarsi con un gran passo ad una più esatta estimazione di essa. Ma finchè siamo a Platone, poichè nel fenomeno si ha soltanto l' imagine dell' idea, le arti non possono riprodurre che l'ombra del vero: e l'artista è al di sotto dello stesso artigiano. Analogamente, nel mondo morale, l'idea del Bene, anche nel suo più largo effondersi, non può riempire di sè la materia così da compenetrarsi con essa, od informarla pienamente di sè; ed anche qui necessita che l' uomo risalga, come alla sorgente prima e vera, all' idea stessa del sommo Bene, che è bontà e verità e bellezza ad un tempo stesso (1).

Più tardi, dopo Aristotele, anche l' estetica mistica del neoplatonico Plotino, e degli altri, si oppose alla condanna platonica dell'arte quale mera imitazione della natura, affermando, invece, che anzi tutto la natura stessa imita l' idea, e che, di poi, le arti non si limitano a seguire il fenomeno, ma risalgono ai *λόγοι* stessi da cui appunto la natura deriva. Sicchè l'arte riesce ad integrare la stessa natura, aggiungendole la bellezza che le manca. In altre parole, Plotino identifica il pensiero con l'oggetto intelligibile, cioè l'anima che contempla, con l'oggetto contemplato: e quindi afferma l' identità del pensiero con la bellezza, e quindi con l'arte, poichè questa appunto unisce il nostro pensiero in indissolubile sintesi con la

(1) Il CHIAPPELLI, *Sulla interpretazione panteistica ecc.*, p. 133, citando il *Timeo*, p. 28 *a* sgg., dice: « E a quella guisa che l'esemplare non si manifesta nell' imagine in tutta la sua pienezza, così l' idea rimane separata dal sensibile in cui si specchia pallidamente ». Cfr. ib., p. 88. Il WILAMOWITZ, *Platon*, p. 696 (cfr. qui p. 301 n. 1), dice: « Ma noi diciamo che proprio a lui [Platone] avrebbe dovuto importare che l'anima dell'artista che ritrae, abbia viste le forme eterne nella loro purezza; e che quindi egli possieda la forza di vedere, nel mondo dell'apparenza, il loro riflesso, e che egli appunto compia il miracolo di portare a consistenza il flutto del divenire, e di mostrare che l'essere è presente in ogni apparenza! ». Per una larga interpretazione dell' idea del Bene, vedi FOUILLÉE, *La philosophie de Socrate*, Paris, 1874, II, p. 194; e l'articolo di DORO LEVI, *Il concetto di καιρός e la filosofia di Platone* (in *Rendiconti d. Accademia dei Lincei*, settembre 1924, p. 94 sgg.).

Digitized by Google

bellezza. Fidia non riprodusse un Giove da lui visto, ma lo rappresentò quale realmente apparirebbe se si mostrasse ai nostri occhi (1). Ma del resto fra gli antichi c'era anche l'opinione che Fidia avesse potuto contemplare la Dea Atena e ritrarne le sembianze!

La mimesi secondo le « Leggi ».

In quest' ultimo dialogo platonico non è sostanzialmente mutato il punto di vista della *Repubblica*, sebbene il giudizio sia meno severo e meno recisa la condanna; ma l'arte è considerata tuttora mimesi e sottoposta ugualmente al controllo della filosofia e della morale (2).

Vengono prese ora in particolare considerazione le forme artistiche relative alla musica, all'orchestica, ai cori, che sono dette, tutte ugualmente, imitazione. Infatti l'orchestica tutta consiste nella imitazione delle parole mediante i gesti (816 *a*), ed è determinata, in origine, dal senso dell'ordine congenito all' uomo, sia nei movimenti, sia nella voce, donde il *ritmo* e l'*armonia* (contemperamento di suoni gravi ed acuti), che costituiscono precisamente la danza corale. Del resto tutta l'arte musicale in senso lato è detta espressamente « imitazione e riproduzione », come le arti visive (3). Il cui confronto, qui

(1) Vedi CROCE, *Estetica*, p. 194 sgg. (4ª ediz.), che cita *Ennead*, I, lib. 6, cap. 1, 2-9; V, lib. 8, cap. 1, 2-3. Vedi anche NICOLA ABBAGNANO, *Il problema dell'arte* (in *Logos*, luglio-settembre 1924, p. 239 sgg.). — Quanto a Fidia, ricordiamo che anche il neoplatonico Proclo (V secolo d. C.) avvertì come egli non contemplò un modello reale, ma assurse al concetto dello Zeus omerico.

(2) La teoria delle *idee* non appare più espressamente ricordata: vedi FINSLER, op. cit., p. 240; ZELLER, II, 2⁴, 952-53. Ma quanto all'arte il punto di vista teorico resta immutato.

(3) Si noti l'espressione ridondante *μουσικήν γε πᾶσάν φαμεν εἰκαστικήν τε εἶναι καὶ μιμητικήν* (668 *a*, 6-7), e si veda poco dopo, ib., *b-c*, *μίμησίς τε καὶ ἀπεικασία*, e ancora, ib., *d* 5, ripetuto *ἀπεικασίαι* per le riproduzioni visive. L'origine e la natura *imitativa* dell'arte musicale in genere, nelle sue varie forme, viene esposta a più riprese: 653 sgg., 655 *d*, 664 sgg., 668, 673 ecc.; quindi l' importanza di questo II libro per il concetto di *mimesi*. Cfr., del resto, 798 *d*, 814 sgg., ecc., e *Rep.*, 401 *a*.

Digitized by Google

espressamente addotto, ci conferma, anche una volta, del significato della *mimesi*. È detto, infatti, che, siccome il pregio delle arti imitative non dipende punto dal diletto che esse arrecano, ma dalla riproduzione esatta, per qualità e quantità, della cosa imitata; così tutta l'arte musicale deve solo giudicarsi dalla sua maggiore o minore somiglianza con le imitazioni del bello: il che è ben manifesto per le riproduzioni visive. Ma la musica, che è la più celebrata delle imitazioni (*εἰκόνες*, 669 *b*), richiede particolare attenzione (1).

Quindi il filosofo si scaglia contro le innovazioni musicali del suo tempo, e particolarmente contro l'uso invalso di separare la musica dalle parole: nei quali casi è ben difficile intendere che cosa il ritmo e l'armonia da soli vogliano significare, e a quali importanti imitazioni assomiglino (669 *d* sgg., 810 *b*). E altrove (798 sgg.), ricordando che in Egitto le leggi non consentono, nè a poeti nè a pittori, alcun mutamento rispetto a certi modelli pubblicamente imposti, prescrive norme che hanno riscontro nella *Repubblica*, anche con espressioni consimili (cfr. *Leg.*, 801 *e*, *Resp.*, 607 *a*: inni ed encomii; *Leg.*, 802 *e*, *Resp.*, ib., la « dolce Musa »; ecc.).

Una espressione benevola riguardo ai poeti troviamo dove Platone dice, di alcuni versi omerici, che sono composti conforme ad ispirazione divina e a naturalezza: perchè i poeti sono di stirpe divina e, cantando, raggiungono a volte (*ἑκάστοτε*), col favore delle Grazie e delle Muse, molte delle cose conformi a verità (2). Ma altri luoghi ripetono ancora il concetto della

(1) Per un esatto giudizio di ogni singola imitazione occorre (668 sgg.): prima conoscer bene quale sia l'oggetto imitato; poi, se l'imitazione sia giusta; infine, se sia bene espressa mediante parole, canti e ritmi. Vedi MÜLLER, I, 112 sgg., e WILAMOWITZ, *Platon*, 476.

(2) 682 *a*: vedi MÜLLER, op. cit., I, 53, che intende *ἑκάστοτε* = « *jedesmal* », ogni volta, cioè, che i poeti colgono la verità. Il FINSLER, poi, op. cit., pp. 174 e 184, citando anche l'*Apol.*, cap. 22, il *Men.*, p. 98 sg., e l'*Ione* « unecht », ricorda come qualcuno, perfino il Goethe, abbia supposto che qui Platone pensi ad una specie di rivelazione, *christliche Offenbarung*: ma egli stesso l'esclude. Il WILAMOWITZ, *Plat.*, p. 477, traduce « *occasionalmente* », e avverte esser questo l'unico passo in cui Platone riconosca importanza alla ispirazione poetica di fronte alla intelligenza riflessiva. Il CASSARÀ (Bari, La-

Digitized by Google

incapacità dei poeti a cogliere il vero: « Quando il poeta è assiso sul tripode delle Muse, non è più padrone di sè, ma è come una fonte che necessariamente ridà quello che ad essa affluisce; e siccome la sua arte è *imitazione*, ed egli rappresenta gli uomini nelle loro varie disposizioni d'animo, così spesso è costretto a dire cose tra loro contradittorie » (719 *c*; cf. 801 *a*; 810).

Là dov' è detto (764 *d*) che giudici appositi occorrono per le composizioni musicali, gli uni per quelle *monodiche* e *imitative* (rapsodi, citaristi, flautisti e simili), gli altri per quelle dei *canti corali*, abbiamo l'espressione *μονῳδίαν καὶ μιμητικήν*, contrapposta a *χορῳδίαν*: dal che risulterebbe che il canto corale non è ritenuto propriamente imitazione, almeno in questo punto (1).

Quello, invece, che più innanzi (814 *e* sgg.) è detto del ballo, si fonda, nel modo più esplicito, sul concetto di *imitazione*, che qui anzi è, manifestamente, in senso concreto. Il ballo è suddiviso in due specie distinte, secondo che sia imitazione dei corpi ben fatti, conforme alla loro serietà e dignità, oppure di quelli deformi, secondo il loro lato ridicolo. Perchè il ballo, mediante i vari atteggiamenti del corpo, serve ad esprimere indoli, stati d'animo, sentimenti diversi. Sono perfino ricordate certe particolari forme di ballo che *imitano gli avvinazzati* (815 *c*): e più innanzi (816 *d*) viene fatta menzione, con le norme opportune, della imitazione comica, degli spettacoli, cioè, che con una parola sono detti *commedia* (2). Quanto poi

terza), traducendo: « sogliono in molte cose raggiungere la verità », osserva (p. 76, n. 1) che qui Platone vuole vedere un po' troppo, cadendo nell'eccesso rimproverato con fine ironia nel suo *Ione* a rapsodi e a tutti i fanatici di Omero.

(1) Cfr. qui l'osservazione a p. 298 n. 2. Anche il MÜLLER, I, 121, cita il passo; e il FINSLER, pp. 24 sgg. e 33, avverte che a questo si può contrapporre *ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τῆς χορείας* (655 *d*): vedi anche 668 *a* (qui p. 306 n. 3). Del resto anche Aristotele dirà che il *coro* della tragedia *imita meno* (vedi qui p. 335).

(2) Per la *commedia* secondo le *Leggi*, vedi WILAMOWITZ, *Platon*, pp. 475 e 634. Le contraffazioni del ridicolo sono affidate a schiavi, e stranieri per giunta: chè da esse i cittadini debbono apprendere serietà e virtù. — Il concetto di imitazione e lo stesso vocabolo *μίμησις* a proposito del ballo, si leggono anche nel *De saltat.* di LUCIANO, che cita appunto le *Leggi* di PLATONE (vedi cap. 34, 36, 61 sg., 82 sg., *passim*).

Digitized by Google

alla *tragedia* nello stato ideale, Platone vuole che i legislatori dicano ai poeti: Anche noi siamo compositori della più bella e migliore *tragedia*, e tutto il nostro stato è *imitazione* della vita più perfetta possibile; a voi non possiamo conceder la facoltà di presentarvi in pubblico a vostro piacere; ma, o figli delle molli Muse, i nostri canti saranno giudicati, in confronto dei vostri, dai magistrati (817 *a*; cfr. 957 *d*).

Bastano ormai questi passi citati a dimostrare che, anche nell' ultimo scritto platonico, resta immutato il concetto di imitazione quale carattere proprio delle arti in genere, e la loro subordinazione alla filosofia e alla morale. Quanto è prescritto sulla esattezza della imitazione rispetto ai modelli e, quanto, di conseguenza, è stabilito contro le innovazioni artistiche, significa che l'arte è tuttora considerata espressione riproduttiva di cose contingenti, tutte illusorie e caduche, al di sotto di un vero più alto; e importa precisamente che ad essa è tolta ogni libertà di sviluppo in quanto è respinta una gran parte delle sue manifestazioni migliori. Platone qui stabilisce perfino un limite per le sculture sepolcrali, in cui l'arte del suo popolo si era manifestata quasi altrettanto che nella poesia (1).

(1) Così il WILAMOWITZ, *Platon*, p. 695, il quale, riferendosi a *Leg.*, 958 sgg., 719 *a*, 956 *b*, conclude che, in questo modo, l'arte ha fine. Anche il WINDELBAND, *Platone* (p. 181 della traduz. ital., Palermo, Sandron), dice: « L'arte qui è trattata quasi più unilateralmente che nella *Rep.* È strano che Platone.... abbia tenuto in così poco conto l'arte come se non fosse stato conscio della forza creatrice che dimostrava egli stesso. Concepì l'arte soltanto come imitazione, epperò ne vide il valore fuori di essa, nella sua importanza etica ». E il DE RUGGIERO, *Storia d. Filos. greca* (Bari, Laterza), I, 268: « L'ostracismo è però mantenuto contro l'arte. Qui la linea del pensiero platonico si mantiene immutata dal *Gorgia*, dove la poesia viene assimilata alla sofistica, alla *Repubblica*, dove è formulata una doppia condanna teoretica e morale, alle *Leggi*, dove le conseguenze pratiche della svalutazione dell'arte sono ancora ribadite. All'arte Platone non attribuisce che il valore di un' imitazione; ma non è qui la sua inferiorità di fronte alla scienza, che è imitazione anch'essa. La vera differenza sta in ciò, che, mentre la scienza imita il modello eterno delle idee, la mimesi artistica si volge alla copia del mutevole e del contingente dei sensi ».

Digitized by Google

***

Possiamo concludere che, la parola *mimesi*, e le non poche altre consimili, hanno in Platone il significato generico di riproduzione secondo un modello o di imitazione secondo un esemplare: significato che poi si atteggia in sfumature diverse, a seconda degli oggetti a cui l'imitazione si applica e del modo come essa si compie. Quindi è possibile tanto il senso materiale di riproduzione concreta di cose concrete, quanto quello, più propriamente spirituale, di espressione imitativa di moti dell'animo o di pensieri della mente, sempre con mezzi sensibili, parole voci suoni linee colori, che abbiano, via via, con quelli una qualche affinità naturale, con essi stessi o con il loro manifestarsi esteriore. E secondo gli scritti e le occasioni particolari tali parole possono, volta a volta, essere usate in un senso ora logico, ora ontologico, ora estetico, ora anche politico (per es. *Polit.*, 293 *e*). Dal punto di vista teleologico possiamo aggiungere (*Menex.*, 238 *A*: *οὐ γὰρ γῆ γυναῖκα μεμίμηται κυήσει καὶ γεννήσει, ἀλλὰ γυνὴ γῆν*. Il quale passo ci richiama la teoria di Archelao (47 *A* 1 § 17; e *A* 4 § 5), che paragona ad una donna la terra che partorisce e nutrisce uomini ed animali, producendo una *ἰλὺν παραπλησίαν γάλακτι*.

Ma non si trova un solo luogo in cui qualcuno di questi vari termini e dei loro usi diversi perda del tutto il suo primo e più ovvio significato: come, d'altronde, quasi sempre avviene in Platone. Il quale, non possedendo, in generale, un proprio e particolare linguaggio tecnicamente fissato, accoglie da altri filosofi, e anche dall'uso comune, data altresì la forma per lo più familiare dei suoi dialoghi, parole ed espressioni a cui deve per ciò conservare, in gran parte, la più consueta accezione.

L'arte, dunque, è mimesi, secondo il significato della parola che appare subito manifesto per la pittura e per la scultura. Ma questo senso vale, analogamente, per la poesia, che Platone tante volte avvicina alla pittura, e anche per la musica, pur differendo, queste arti, tanto nei mezzi e nei modi del loro manifestarsi, quanto nel rapporto che passa tra esse stesse quali espressioni, e la fonte della loro ispirazione, quale modello.

Digitized by Google

Orbene, appunto perchè mimesi, cioè riproduzione o imitazione, le arti sono dette illusioni ed inganni. Poichè una sola è la vera realtà, ed è trascendente, accessibile solo alla *nòesi*, alla facoltà più alta e più pura del nostro intelletto. Il poeta, il pittore, tutti ugualmente gli artisti, rimangono lungi, e molto al di sotto, di quell' unico Vero, perchè non sono dotati, come il filosofo, di una facoltà che consenta loro di assurgere fino ad esso, e nemmeno posseggono, essi, una capacità creativa che loro permetta di riprodurre la verità assoluta, seguendo essa stessa, anzichè, secondo false apparenze, foggiare, come fanno, imitazioni illusorie. L'attività loro è circoscritta al mondo dei sensi e delle comuni facoltà affettive: laddove quell' unica e vera realtà non è fenomenica, è conquista dialettica, e soltanto in essa risiede la vera ed eterna bellezza, a cui ben poco assomiglia, immagine empirica ed imperfetta, quella caduca delle opere d'arte. Le quali, per quanto ammirevoli, sono pallide ombre, e non concernono già l'elemento più alto dell'animo nostro, bensì le opinioni e i sentimenti comuni. Al filosofo, invece, è consentito il più nobile compito e la gioia più pura del nostro intelletto: raggiungere e contemplare la bellezza assoluta. Sebbene nemmeno il filosofo si crea da sè una sua realtà, nè si foggia a suo modo una qualche bellezza: infatti, secondo Platone, all'attività del nostro pensiero è anteriore una realtà su cui esso si esercita. Il filosofo stesso deve imitare in sè, quanto più può, il mondo ultraterreno, dove tutto, e sempre, è ordine giustizia ed armonia (*Resp.*, 500 *b c*).

Ma l'arte, affascinante sirena che seduce anche il severo Platone, che invoglia il riluttante filosofo a cantare, insieme ai *logoi*, i suoi poetici *miti*, è da lui stesso chiamata, più d' una volta, ispirazione divina, celeste furore, dono delle Muse. E il pensatore profondo che rifuggì dalla poesia della natura per vivere tutto in mezzo alle anime ed affisarsi a pieno nella costellazione iperurania delle idee, sentì lui stesso, un giorno, nel frinire delle cicale e nel sussurrare dell' Illisso, la presenza ambrosia delle Muse, e cantò, cantò, nel *Fedro*, una celeste poesia che quasi prevalse sul ragionamento inflessibile. E l'austero giudice delle forme drammatiche seppe comporre il *Fedone*, altissima opera tragica, ed anche il *Simposio*, dramma

Digitized by Google

sì vivo e ricco anche di elementi comici. Ma questa è l'anima sua d'artista sommo; altra, e rigidamente austera contro l'arte, è l'anima di lui filosofo, altrettanto sommo. Egli giunge perfino a dire che l'arte talvolta si accosta di più al vero ed intravede il giusto; ma la verità che traluce, per avventura, anche alla poesia, non è opera di pensiero che indaga, è ispirazione estrinseca e momentanea: i poeti possono anche dir bene, ma per lo più dicono male e si contraddicono.

È perciò necessario che l'opera del poeta sia retta dalla ragione del filosofo, a cui soltanto spetta di assurgere alla purezza del vero, eterno ed immutabile. Quindi un antico dissidio, mal conciliabile, disgiunge la poesia dalla filosofia, alla quale dicono i poeti: « Stizzosa cagna che abbaia alla sua padrona » (*Resp.*, 607 *b c*; e, anche più tardi, *Leg.*, 967 *c d*). Come potevano, infatti, i filosofi ammettere che, sempre, ai poeti una rivelazione divina manifestasse quel vero che è indagine dell'intelletto? Che il poeta fosse considerato e sacerdote e profeta? Che la capziosa arte della parola, così dei poeti come dei retori e dei sofisti, seducesse gli uomini più che il ragionare dialettico? Che Omero avesse davvero, lui solo, educata la Grecia, e potesse dare insegnamenti su tutto? Pitagora, Senofane ed Eraclito avevano espresso già, da severi filosofi, contrario avviso, movendo aspre censure particolarmente ad Omero. Anche di Solone poi (Plut., *Sol.*, 29) si diceva che si fosse opposto al sorgere della tragedia, come a dannosa menzogna; e al tempo di Socrate, un sofista, contro cui questi rivolse la sua dialettica, Gorgia, negando l'esistenza di una verità assoluta, ammettendo ed esercitando lui stesso il potere magico della parola, affermò apertamente che la tragedia è una *ἀπάτη*. E Platone è particolarmente severo contro la poesia che egli colpisce più spesso e più forte, in quanto, per esser composta di parole e di pensieri, il suo effetto può essere spiritualmente più pernicioso che non le seduzioni delle altre arti, da cui la filosofia meno aveva da temere.

La *divina ispirazione* che il nostro filosofo, come Democrito, attribuisce ai poeti, è, direi quasi, una spiegazione mitica, un concetto esso stesso poetico, quando non sia una concessione ironica alla comune opinione degli illusi dall'arte.

Digitized by Google

Dalle sue varie espressioni essa apparisce come una forza estranea che agisca sul poeta, un influsso che a lui venga dall'alto: è dunque esclusa l'idea di una facoltà propria all'artista, quale attività del suo spirito, presente e agente in lui. La parola *φαντασία*, secondo Platone, vuol significare la semplice rappresentazione interiore delle apparenze sensibili, come nel *Sofista* e analogamente per Aristotele. La *ἐπιστήμη* poi appartiene al solo filosofo, che dalla opaca sfera dei sensi assurge al fulgido vero dell'intelletto. Sicchè la *ispirazione divina* è come una ragione che valga, in via d'eccezione, per i momenti non tanto artisticamente quanto filosoficamente o moralmente felici. Nei quali il poeta non sa lui stesso quello che dice; e se anche dica bene, non se ne accorge, come un veggente ispirato, o come il poeta Tinnico di cui parla l'*Ione* (534 *d*). L'arte, anzi, è anche più lontana dal vero che non i mestieri, di cui perfino imita i prodotti, ed è ligia alla realtà contingente: la pittura o la scultura per riprodurre le forme e i colori che il mondo le offre; la poesia e la musica, i pensieri i sentimenti i caratteri che la vita presenta ad esse. L'architettura poi, come vedremo anche in Aristotele, è giudicata più vicino ai mestieri che alle belle arti, quale semplice tecnica del costruire.

Il bello assoluto a cui giunge la contemplazione del filosofo è uno in se stesso, e del tutto puro; le cose belle, invece, sono infinite, mutevoli sempre, e commiste di elementi varî come il variare dell'opinione e del senso. Il bello dell'arte alletta la vista e molce l'udito, onde l'artista e i suoi ammiratori sono illusi dai sensi che impacciano l'anima al volo della *frònesi* pura. Mentre la musica più eccelsa è la filosofia, così secondo il *Fedone* (61 *a*) che secondo le *Leggi* (689 *d*).

Il giudizio teoretico della *Repubblica* resta immutato anche nei due ultimi scritti: secondo l'uno la natura è opera imitativa del demiurgo, e l'arte non fa che seguirla; secondo l'altro, essa arte attinge alla terra come una fonte, e ridà ciò che ad essa affluisce. E nelle stesse *Leggi* il filosofo che costruisce lo stato perfetto, è dichiarato autore della più bella, più vera e migliore tragedia, *mimesi* anch'essa, ma di una vita ideale assai superiore a questa nostra terrena.

Digitized by Google

II. — LA MIMESI SECONDO ARISTOTELE.

I primi capitoli della « Poetica ».

Anche Aristotele, come Platone, fa larghissimo uso della parola *mimesi*, e delle espressioni affini, specie in quegli scritti nei quali, espressamente, egli svolge problemi d'arte, cioè soprattutto nella *Poetica* e nell' ultimo libro della *Politica*. Anzi, poichè la *Poetica* è in opposizione polemica ai severi giudizi platonici, è ovvio che qui ritornino parole e concetti già usati dallo stesso Platone. Quindi occorre fin d'ora avvertire e tener fermo che, se Aristotele non c' informa di un nuovo e particolare senso che, specialmente in confronto al maestro, egli dia a tali parole di uso corrente, vorrà dire che egli le accetta e le adopera nella loro consueta accezione: il che, si comprende, non impedisce ulteriori sfumature di significato, come già vedemmo anche in Platone. Per il quale un'analoga osservazione fu da farsi circa queste stesse parole che egli, a sua volta, prese dall' uso comune (1).

(1) Accennammo (p. 281 nn. 1 e 2) che del concetto di *mimesi* ci furono interpreti idealisti e realisti. Bene riassume la profonda questione G. GALATI MOSELLA, *La genesi ecc. della «Poetica» di Aristotele* (Palermo, Andò, 1910, p. 29 sgg.), e indaga le ragioni storico-letterarie della preferenza di Aristotele per gli studi drammatici, discutendo della *mimesi* con idee proprie. — Secondo il VALGIMIGLI, op. cit., p. XLII Intr. (cfr. le pp. 9, 34 n. 4, 107 n. 1): « *mimesi è una vera e propria attività dello spirito* » (cfr. qui p. 345 n. 1). Contro l' interpretazione idealistica che mimesi sia « visione del permanente nel contingente, dell' immutabile nel mutabile, dell'eterno nel morituro, dell' universale nel particolare: rappresentazione di una realtà più pura e più intima della realtà fenomenica: insomma idealizzazione ed universalizzazione della realtà », egli oppone che questo sarebbe l' inverso della teoria platonica, in quanto oggetto dell'arte sarebbero, secondo Aristotele, degli universali — idee rappresentati simbolicamente ». Al Valgimigli « sembra » (p. XL) che « a questa concezione tutta la *Poetica* aristotelica contraddica e ripugni ». — Cito subito l' importante articolo di B. GIULIANO, *Dommatismo e idealismo estetico nella « Poetica » di Aristotele* (in *Riv. di Filos.*, febbraio 1919); e un altro, pure note-

Digitized by Google

Dice dunque Aristotele, al principio della *Poctica*, che vi sono alcune arti le quali, per loro natura e carattere, si trovano ad essere *mimesi*: ma che poi differiscono tra loro secondo i mezzi di cui ciascuna si serve, secondo gli oggetti e il modo di essa mimesi. Tali sono l'epopea e la tragedia, la commedia e la poesia ditirambica, una gran parte dell' auletica e della citaristica. E come vi sono alcuni che imitano mediante colori e forme, altri mediante la voce, così queste arti compiono la imitazione mediante il ritmo, il linguaggio e l'armonia, ora combinati ora disgiunti (1).

Come già in Platone, abbiamo qui subito un richiamo alle arti figurative, alla pittura in special modo, la cui analogia con l'arte poetica può dirsi canonicamente fissata nel concetto dei due filosofi. Nella *Poetica*, oltre che tante volte nel corso dello scritto, la troveremo riaffermata nel penultimo capitolo: « Il poeta è imitatore proprio come il pittore o un altro artefice di imagini » ('60 *b*, 6). In realtà, secondo una comune opinione, le due arti si equivalevano, quanto ad essere imitazioni, cioè produzioni di imagini della realtà (2). Il notissimo aneddoto della gara tra Zeusi e Parrasio nel ritrarre dal vero, attesta evidentemente la convinzione che la pittura fosse appunto giudicata secondo questa sua proprietà riproduttrice. Orbene la

vole, de *La civiltà cattolica* (anno 1918, vol. I ; pp. 201 sgg. e 413 sgg.) : i quali sono, in complesso, favorevoli al Valgimigli. Ma il primo rileva l'errore di Aristotele nell'ammettere la realtà oggettiva degli eventi da cui si generano le passioni, e quindi nel credere ad una verità poetica esteriore all'attività dello spirito, che non è, dunque, immaginazione, attività creatrice, non comprendendo Aristotele che il principio essenziale è l' universalità dello spirito. L'altro articolo insiste sul rapporto tra arte e natura: « perchè tutta la materia od oggetto dell'arte è qualcosa che più o meno si avvicina alle opere della natura, non sempre nel suo complesso, ma sì nei suoi principî e nelle sue parti, e anche nel modo di operare al conseguimento del fine artistico che è l'opera d'arte » (p. 211 ; cfr. p. 419).

(1) Cfr. PLATONE, *Resp.*, II, 376 ; III, 392 *c*, 398 *b*, e anche 377 *b*: *μιμηταὶ.... περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα* ; cfr. *Leg*, 668 *e* ; e *passim*.

(2) Vedi qui pp. 298-99. È noto che PLUTARCO, *De aud. poet.*, 17 *f*, definisce la poesia *μιμητικὴ τέχνη καὶ δύναμις ἀντίστροφος τῇ ζωγραφίᾳ*, e cita il famoso motto attribuito a Simonide che la pittura è poesia muta, la poesia pittura parlante. Anche in CIC., *Tusc.*, 39, di Omero pre-

Digitized by Google

poesia deve rassomigliare alla pittura nell'ottenere consimili effetti riproduttivi.

Al cap. II Aristotele continua dicendo che gli *oggetti* della imitazione, da parte degli imitatori, sono persone che agiscono e che, secondo il loro carattere, sono o peggiori o uguali o migliori di noi. Così per i pittori: Polignoto riprodusse uomini migliori dell'ordinario; Pausone peggiori; Dionisio pari: e lo stesso vale per le altre arti sopra dette. Infine, questa è la differenza che passa fra la tragedia e la commedia: la prima imita uomini superiori all'ordinario, l'altra inferiori (1).

Quanto al *modo* diverso, la mimesi può aver luogo, ora in forma narrativa (sia che lo scrittore riferisca in persona propria, sia che egli oggettivi fatti e persone), ora in forma drammatica, in cui i personaggi rappresentati compariscano essi stessi in azione, « come se tutto facessero e realmente agissero gli imitatori stessi » (2).

sunto cieco, leggiamo: *At eius picturam non poesim videmus.* — Il GALATI MOSELLA, op. cit., p. 30 n. 2, ricorda opportunamente, per la *mimesi*, così manifesta nelle arti plastiche, le statue *iconicae* dei ritrattisti del tempo di Aristotele, fra gli altri di Lisippo, ritrattista di Alessandro.

(1) Io escludo che si tratti di differenza strettamente morale: se pure non si voglia respingere la tragedia greca, che Aristotele esalta; ed ammettere che la commedia, imitando uomini *χείρους*, riesca anche più immorale della tragedia, che imita *βελτίους*! Non si fa qui distinzione di grado di virtù o di vizio, ma di diversa elevatezza, sociale o morale in senso largo. *Κακία* e *ἀρετή* ('48 *a*, 3) sono in senso generico, come più tardi ('49 *a*, 32) *κακία* a proposito del ridicolo della commedia. Vedi VALGIMIGLI, op. cit., p. 8 n. 1. Anche il FINSLER, op. cit., p. 42 sgg., intende *σπουδαῖοι* = *würdige*; *φαῦλοι* = *gemeine*. Del resto nella *Poetica* *σπουδαῖος* è opposto a *γελοῖος* '48 *a*, 34 sgg.; 49 *b*, 10). Aristotele dice anche *σεμνός* ('48 *b*, 24; '49 *a*, 20) che in PLATONE, *Gorgia*, 502 *b*, ha il senso di *orgoglioso*, detto ironicamente della *tragedia*.

(2) '48 *a*, 23: cioè, i poeti o gli attori. Si è anche inteso in senso passivo: i personaggi imitati; non bene. Vedi la nota nel commento del BYWATER, p. 120. — È, in sostanza, la stessa distinzione formalistica che trovammo in Platone (p. 296): dove, però, la *μίμησις* è nettamente contrapposta alla *διήγησις*, come se questa non fosse mai *mimesi*. Per l'analogia tra i due passi, vedi BYWATER, p. 118; FINSLER, op. cit., p. 28; ROSTAGNI, op. cit., p. 5 n. 3. Contrariamente il VALGIMIGLI, p. 8 n. 2. — Nella *Poetica*, ormai, la *tragedia* è *μίμησις ἐν τῷ πράττειν*, l'*epica* è *διηγηματικὴ καὶ ἐν μέτρῳ μιμητική* ('59 *a*, 15 sgg.).

Digitized by Google

È già in Platone anche il concetto che gli imitatori imitano persone che agiscono e che differiscono tra loro secondo le proprie azioni (1). Compredereremo, fra poco, quanto importi questo concetto alla definizione aristotelica della tragedia, la cui essenza, che è poi il suo pregio ideale, secondo Aristotele, consiste soprattutto nell'esser riproduttrice di azioni, imitatrice di vita. E come la tragedia, così le altre forme di arte che egli enumera, hanno carattere imitativo, come quelle che per loro natura si prestano, per così dire, ad oggettivare la vita in un suo svolgimento esteriore. Anche la poesia ditirambica: perchè il *ditirambo*, pur tenendo conto delle diverse fasi, ebbe, in sostanza, carattere drammatico, e si eseguì poi come vera e propria rappresentazione: sicchè ne sarebbe derivata la tragedia (2).

Insieme ai *ditirambi* Aristotele cita ('47 *b*, 26; '48 *a*, 15) la poesia dei *nòmi*, vicino alla tragedia e alla commedia, quali generi che fanno uso degli stessi *mezzi* per compiere la mimesi: *ritmo*, *metro* (varietà del ritmo), e *melos* (3); e dice che i personaggi rappresentati mediante la tragedia, sono migliori dell'ordinario: quelli della commedia, al contrario. Il *nòmo*, tra le sue forme diverse, ebbe, a quanto è dato giudicare dai *Persiani* di Timoteo, carattere di poesia epica descrittiva, ma nello stesso tempo rivela un certo movimento drammatico, quasi di piccole scene separate tra loro, e con parlate dirette (4).

(1) '48 *a*, 1: *Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας κτλ.*; cfr. PLATONE, *Resp.*, 603 *c*: *Πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους κτλ.*

(2) *Poet.*, '47 *a*, 14; cfr. '49 *a*, 11. In origine il coro ditirambico fu di satiri: e precisamente dal ditirambo mimico con i satiri derivò, secondo il WILAMOWITZ, *Einleit. in die griech. Trag.*, p. 8 sgg., la tragedia. Il WILAMOWITZ stesso, *Platon*, p. 474, chiama il ditirambo una forma lirica *halbdramatische*. Cfr. FRACCAROLI, *I lirici greci, poesia melica*, p. 34 sgg. Certo si è che la poesia *ditirambica* e la *nomica* divennero sempre più *dramatiche* dal V secolo, con attori, rappresentazioni e un teatro, come l'Odeon.

(3) Vedi più avanti il capitolo: *La mimesi musicale.*

(4) È detto nei *Probl.* aristotelici (XIX, 15 e 48) che una volta i *nòmi* non erano *antistrofici*, forse perchè eseguiti da artisti capaci di *imitare* con ricchezza di mezzi, a cui conferivano la musica e le parole con la loro varietà: e *la musica è ancor più mimetica delle parole*. E analoga-

Digitized by Google

Le ultime forme di arte, citate quale esempio di mimesi, sono « la maggior parte dell'*auletica* e della *citaristica* » ('47 *a*, 15), le quali si valgono esclusivamente dell'*armonia* e del *ritmo* (ib., 24), come altre, p. es. l'arte di suonar la zampogna (1).

Col solo ritmo, senza armonia, compiono la imitazione *le arti orchestiche*, in quanto i danzatori, mediante i movimenti cadenzati del corpo, riproducano caratteri sentimenti e azioni ('47 *a*, 27). E la danza, come l'auletica e la citaristica, può rappresentare uomini peggiori uguali o migliori dell'ordinario ('48 *a*, 9). Ma in che consiste l'*imitazione* del ballo? Anche di essa sono oggetto i personaggi della vita reale, sia nelle loro azioni esteriori che nelle loro qualità morali: il ballo ne riproduce anche i sentimenti, nel loro manifestarsi estrinseco, mimicamente, mediante quei gesti che sono via via rispondenti e conformi a quei dati moti interiori: come avviene nelle arti della parola, nella musica e nelle arti figurative. Col ballo, per così dire, si esprimono in forma ritmica musicale i gesti che uno, variamente commosso, farebbe come ad estrinsecazione del proprio animo, insieme alla parola o invece di essa. È nota

mente: i *ditirambi*, da quando sono *mimetici*, non hanno più la composizione *antistrofica*, la quale, essendo più simmetrica e più semplice, meglio si addiceva ad esecutori meno valenti. Perciò, quel che si recita sulla scena non ha antistrofe, il coro sì: e il personaggio è vero imitatore, il *coro*, invece, *imita meno* (vedi avanti, p. 335); anzi dev'essere soprattutto lirico, cioè non drammatico. Inoltre, al coro non sono adatti i toni *ipodorico* ed *ipofrigio*, più melodici e drammatici, ai personaggi, sì: i quali rappresentano eroi (ne sono *μιμηταί*); il coro, invece, uomini; e ad esso convengono canti lamentosi e calmi, più confacenti ad esseri umani. Infine, questi due toni meglio rispondono all'*azione*, la quale non è propria del coro. Così ib., c. 30. Il modo *ipodorico* e *ipofrigio* si adattano alla *scena*: *μιμητικὴ γάρ*. — Vedi p. 321 n. 2.

(1) A cominciare dal MÜLLER, II, 23, si crede alluda qui Aristotele alla musica strumentale pura, *ψιλὴ αὐλησις* e *ψ. κιθάρισις*, allora in voga e biasimata da Platone (p. es. *Leg.*, 669 *d*; vedi qui p. 307; e cfr. *Gorg.*, 465 *a*, 501 *a*). Del resto, come della poesia ci sono, secondo Aristotele, delle forme più propriamente imitative, ad es. l'epica e la tragedia, analogamente vuol essere di certe forme musicali rispetto ad altre: quelle, ad es., che si accompagnavano alla orchestica e alla mimica. Vedi il luogo prima citato del *Gorgia*.

Digitized by Google

l'importanza che il ballo ebbe presso gli antichi. Si racconta che il corodidascalo Teleste fosse talmente abile da render visibili, col ballo, gli avvenimenti narrati nei *Sette a Tebe* (1).

Quanto poi alla vivezza mimetica della musica strumentale, nella stessa *Poetica* ('61 *b*, 32) è addotto l'esempio di flautisti che, accompagnandosi col gesto del corpo, riproducevano, in modo grossolano, il lancio del disco o la violenza di Scilla. Ci fu anche tramandato che il flautista Sacada rappresentava, col semplice suono del suo strumento, la lotta di Apollo col serpente Pitone.

Merita particolare rilievo il fatto che, tra le varie specie di imitazione con la sola parola, sono qui ricordate alcune forme letterarie in prosa, quali i *mimi* di Sofrone e di Senarco, e i *dialoghi socratici* ('47 *b*, 10; '48 *a*, 11); e qui parimente trova luogo l'importantissima osservazione di Aristotele che non il verso importa per distinguere il vero poeta, bensì la mimesi; Omero ed Empedocle non sono ugualmente poeti, pur avendo comune il metro (2).

I *mimi* di Sofrone, dunque, sembrano essere stati come dei bozzetti comici in prosa, fresche rappresentazioni di vita quotidiana. Platone stesso, compiacendosene, da Siracusa ne avrebbe portato un libro ad Atene (3). Il nome stesso di questa forma prosastica è già di per sè molto eloquente (cfr. qui p. 286). Aristotele, senz'altro, l'ascrive alle forme propriamente mimetiche, come i dialoghi socratici, i quali pure hanno un certo movimento di azione tra personaggi che agiscono e dialogizzano tra loro: e così Aristotele trova una

(1) Così ATENEO, 22 *a*, citato dal VALGIMIGLI, p. 4 n. 3. — Ricordiamo i concetti platonici sulla origine e sul carattere imitativo della musica in genere e del ballo in ispecie: particolarmente nelle *Leggi*. Accettando, a p. '47 *a*, 26, la lezione ἔνιοι τῶν ὀρχησιῶν, oppure οἱ ⟨πολλοὶ⟩ τῶν ὀρχ., si può intendere esclusa dalle forme mimetiche quella danza che mirava soltanto alla educazione fisica, ricordando *Leg.*, 795 *e*, che Aristotele può avere avuto presente. Vedi BYW., p. 104, VALGIMIGLI, p. 4 n. 3.

(2) Questo concetto è poi ripetuto con l'esempio di Erodoto ('51 *b*, 1; e 27 sgg.). — Vedi più avanti, p. 386.

(3) Vedi, in proposito, WILAMOWITZ, *Platon*, p. 250.

Digitized by Google

certa affinità tra i *mimi* e questi; e, per quanto in prosa, giudica, gli uni e gli altri, opera di poesia (1).

L'osservazione di Aristotele, che la forma metrica non importa alla essenza dell'arte poetica, è di una tale giustezza che, fatta venti secoli or sono, apparisce una intuizione ammirevole ancor oggi che fu scientificamente riaffermata. Il Rinascimento ne percepì tosto la grande importanza, da quando incominciò il Savonarola a far sua l'osservazione, e si accese la disputa se la poesia potesse dispensarsi dal metro (2).

Ma tra le varie forme mimetiche non è fatta qui menzione della poesia *lirica*: nè poi mai per tutto lo scritto. Il che è di grandissimo peso per il concetto aristotelico della mimesi e dell'arte. E come nella *Poetica*, anche nella *Politica* si desiderano i nomi di Pindaro, di Stesicoro o di Saffo. Non già, è ovvio, che Aristotele non sentisse la singolare grandezza di questi poeti: ma la forma della loro poesia (e qui diciamo forma anche nel senso antico, prevalentemente esteriore) non rispondeva all'ideale artistico di mimesi quale ci apparirà via via meglio dalla *Poetica*. La poesia lirica gli appariva priva di azione, perchè non ha movimento di persone, non urti nè contrasti passionali: non rappresenta, perciò, uno svolgimento

(1) Li cita insieme anche nel dialogo *περὶ ποιητῶν* (fr. 61, Rose), dove, inoltre, cita i dialoghi socratici di Alessameno di Teo, in quanto, come dice il Finsler, op. cit., p. 35, «nachbildende Darstellungen». Vedi Zeller, II, 2, 571 n. 2. — Il *mimo* è ascritto al genere drammatico anche dal così detto *Tract. coislinianus* e dal grammatico Diomede, oltre che da altri: vedi in proposito Rostagni, op. cit., p. 126 sgg.

(2) Vedi Spingarn-Fusco, op. cit., pp. 19, 39, 44. Il Finsler, op. cit., p. 37, pur mostrando con esempi che Platone spesso ha contrapposto prosa e poesia, giudica che questo concetto aristotelico non è da intendere in senso polemico contro lo stesso Platone; e aggiunge: «Dass der Dichter Platon wirklich gemeint habe, Verse seien das Wesentliche in der Poesie, ist einfach unglaublich»; ma è una mera presunzione, sia pure verisimile. A buon conto, però, Platone si esprime chiaramente, più volte, in senso contrario, p. es. in *Gorg.*, 502 *c* e in *Resp.*, 601 *b*. Quindi il Süss, *Ethos*, p. 92: «Die differentia specifica des poetischen Logos ist nach Gorgias das *μέτρον ἔχειν*. Das ist Platos und Aristoteles' Anschauung nicht minder». Se non che Aristotele, nella *Poetica*, non dice precisamente questo!

Digitized by Google

oggettivo ed estrinseco di vita (1). Platone generalmente è più libero nel citare e discorrere di poeti: ma anche per lui, in fondo, l'interesse è quasi esclusivamente rivolto all'epica e alla drammatica, ed egli è particolarmente severo contro le forme di arte che *imitano tutto*.

Qualcuno, è vero, ha creduto che la lirica sia qui rappresentata dal *ditirambo* e dal *nomo*; altri che da Aristotele essa sia ascritta senz'altro alla musica (2). E allora ci domandiamo: perchè mai, invece della lirica, proprio quelle due forme di poesia che in qualche modo più si accostano alle forme drammatiche? Che, cioè, sono più propriamente rappresentative per imitazione? (3). Nè può, la lirica, esser considerata vera e propria musica, quando essa è, necessariamente, fornita del λόγος, della parola, che alla musica può anche mancare. Di-

(1) Il GOMPERZ, *Grich. Denk.*, III, 319 sgg., già discusse l'importante questione, rilevando l'aspetto prevalentemente *intellettualistico* della teoria artistica di Aristotele, che ama rivolgersi alle espressioni oggettive, alle rappresentazioni plastiche dell'arte. Il GALATI-MOSELLA, op. cit., p. 24 sgg., spiegando l'« impronta *drammatica* » di cui è pervasa la *Poetica*, nega che « per principio teorico » la lirica sia esclusa da Aristotele. Il VALGIMIGLI, *Intr.*, p. XVII (cfr. il suo importante scritto su *Dione Crisostomo*, Bologna, Beltrami, pp. 50 sg., 57 sg.) riconosce che la critica antica si occupò scarsamente di poesia lirica: e la fama di Archiloco, avvicinato ad Omero, si dovette, più che altro, alle sue poesie di contenuto mitico narrativo, come la poesia omerica. — Saffo ed Alceo son ricordati da Aristotele (p. es. *Rhet.*, I, 9, '67 *a*) per il *contenuto* di certi loro versi.

(2) Così VAHLEN-SCHÖNE, *Beiträge, etc.*, Lipsia-Berlino, 1914, p. 5 (L 270) e p. 242 *Anmerk.* (L 302); così il FRACCAROLI, op. cit., p. 34. Alla musica è ascritta dal ROSTAGNI, *Sui « Caratteri » di Teofr.* (in *Riv. di Filol.*, fasc. 4, p. 422 n. 1): ed egli stesso, nello scritto su Aristotele, p. 99, avverte che la lirica non è nemmeno compresa nella *Poetica*, « se non, forse, quelle specie come il ditirambo e il nòmo, le quali più s'approssimavano al modello drammatico »; perchè dal campo intellettuale passa, quasi interamente, in quello dei suoni, nella musica. PLATONE, *Gorg.*, 501 *e*, mette insieme la tragedia e il ditirambo.

(3) Se Aristotele dice che i *ditirambi* divennero più *mimetici* quando si fecero più *drammatici* (qui p. 317 n. 4), vorrà dire che prima, quando in essi prevalevano gli elementi *lirici*, non erano altrettanto *mimetici*: onde parrebbe anche di qui, indirettamente, che la lirica non fosse considerata del tutto *imitativa*, almeno non quanto altre forme poetiche.

Digitized by Google

fatti, anche da Aristotele una tale distinzione è posta, come nella *Politica*, anche nella *Poetica*, dove appunto è stabilita la differenza tra i *mezzi* delle varie arti, e a quelle poetiche si assegna specificatamente anche la parola. Insomma l'*epica* e la *drammatica* sono imitazioni vere e proprie, in quanto, e nella forma e nella sostanza, sono finzioni della realtà della vita o, comunque, imagini rappresentative (*εἰκόνες*, potrebbe dire Platone) del vero. La *lirica*, invece, è piuttosto la voce diretta della verità stessa, in quanto espressione genuina di un intimo animo che *in persona propria* si manifesta. Altro è il concetto antico sulla *musica*; e in quanto ad essa la poesia lirica si associ, sarà più imitativa anch'essa, come apparirà dalla *Politica*. Ma qui nella *Poetica*, dove il primo posto è dato al *λόγος* e, come diremo, all'*azione* drammatica, non trova bene il suo posto la lirica, vicino alle altre forme più manifestamente e propriamente mimetiche (1).

Nemmeno è fatto cenno, nella *Poetica*, dell'*arte architettonica*; come neanche, a rigore, della *scultura*, la quale per altro può ben essere compresa nella espressione generica *εἰκονοποιός*, usata insieme a *ζωγράφος* ('60 *b*, 9) (2). Della *οἰκοδομικὴ τέχνη*, arte del costruire, egli parla, ad es., in *Eth. Nic.* (VI, 4), come di una facoltà, o abito, *ἕξις*, produttrice secondo un criterio (*μετὰ λόγου*): ma, pur giudicandola opera della mente umana, non la considera una vera e propria arte bella (3). Sicchè resta la pittura, come abbiam visto, quale termine

(1) In *Phaedr.*, 243 *a*, Stesicoro, in contrapposto ad Omero, è detto *μουσικός*: ma nel senso generico di *istruito, colto*.

(2) La scultura è citata insieme alla pittura e alla poesia, in *Rhet.*, I, '371 *b*, 7.

(3) In modo consimile che Platone. — Del resto la parola *τέχνη*, anche in Aristotele, può designare i semplici *mestieri*; e significa, inoltre, come *μέθοδος*, conoscenza empirica; o, anche, *teoria dell'arte*, e *scienza pratica* (p. es., la medicina). Cfr. A. CARLINI, pp. 46 e 48 della traduzione dell' *Etica nicom.* (Bari, Laterza). — Anche un'*arte bella*, in mancanza di una parola adatta, è detta ugualmente *τέχνη*, in quanto cognizione e applicazione di norme, e, altresì, comprensione dell' *universale*. Ma l'*architettura* è considerata soltanto applicazione di leggi di esatta misura, di proporzione e di simmetria (cfr. p. 298): non è imagine, o riproduzione, di alcunchè di vivente o comunque animato.

Digitized by Google

fisso di confronto con la poesia: e, meno frequentemente ma con uguale principio, la scultura, in quanto, anch'essa, riproduttrice di cose viventi, espressiva di sentimenti, e, come tale, suscettibile di esser considerata opera di mimesi, quale agli antichi non appariva l'architettura (1).

Da quanto si è venuti finora esponendo, si può desumere che il significato della parola *mimesi*, in questa primissima parte della *Poetica*, è quello più ovvio di riproduzione di qualche cosa, conformemente ad una ispirazione che venga all'artista dal mondo esteriore, quale modello: significato che sarà, fra poco, chiaramente confermato dallo stesso Aristotele. Cioè quello che, in sostanza, noi leggemmo in Platone, e che Aristotele, seguendo, come qui fa, in espressioni e concetti comuni, il maestro, a cui poi si oppone, non ci avverte di aver mutato. E tale significato ben si adatta alle arti che egli enumera, dichiarandole espressamente imitazioni, e a ciascuna attribuendo oggetti da riprodurre, mezzi e modi particolari di riproduzione, in qualche modo rispondenti e conformi alla cosa imitata.

Dunque, delle arti che qui enumera, escludendone altre perchè non rientrano nel suo concetto di mimesi, egli dice testualmente: « *si trovano ad essere imitazioni* » ('47 *a*, 15), come constatando un loro peculiare carattere, un loro modo oggettivo di essere, per cui esse, e non altre che qui restano escluse, con quei dati mezzi e modi, riescono a darci una imagine riproduttiva di certi determinati fatti. Non c'è, almeno finora, alcun accenno, a una particolare attività creativa dell'artista.

Nessun dubbio poi circa il significato di essa parola al principio del cap. III, dove abbiamo visto la distinzione tra le due principali specie di mimesi, drammatica e narrativa. Anche più tardi, pur dopo nuovi svolgimenti teorici, Aristotele ritornerà su questa idea formalistica, dicendo che il poeta non è propriamente μιμητής ('60 *a*, 7 sg.), quando parla in propria persona, anzichè celarsi, immedesimandosi nei suoi personaggi e come oggettivando i fatti, nel che Omero è maestro. Donde può confermarsi che il poeta lirico non è veramente μιμητής.

(1) Quanto alla scultura, ricordiamo SENOFONTE (*Mem.*, III, 10), già citato (p. 288).

Digitized by Google

Conforme a questo significato è anche l'espressione *οἱ μιμούμενοι* ('48 *a*, 1 e 24; vedi pp. 316 n. 2 e 317 n. 1) specie quando si riferisca agli artisti drammatici che sono veri imitatori, in quanto la loro azione è un riprodurre e rivestire, anche materialmente, determinati atti e persone. Cfr. '49 *b*, 31: *Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν.*

In questo stesso capitolo ('48 *a*, 25), conforme alla distinzione formalistica delle varie mimesi, è possibile ad Aristotele affermare che Sofocle è *μιμητής* al pari di Omero, quanto a imitare personaggi elevati; e che, d'altronde, Sofocle stesso è *μιμητής* come Aristofane: « perchè tutti e due imitano personaggi che agiscono ». La quale ultima espressione ripete, quasi testualmente, il principio del cap. II, con un concetto che sarà poi fondamentale nella definizione aristotelica della tragedia, e, analogamente, della commedia (1).

Quanto all' uso delle parole in questi primi capitoli, notiamo che ricorre più volte l'espressione *ποιεῖσθαι τὴν μίμησιν*, la quale, più che il semplice *μιμεῖσθαι*, vuole esprimere, in certo modo, il resultato a cui tende e a cui giunge, nel suo manifestarsi, nel suo essere concreto, una data forma artistica: cioè, appunto, ad essere imitazione di qualche cosa (2). L'esempio eloquente della pittura, come abbiamo detto, qui non si perde mai di vista: e dei pittori è detto, una volta, con molta chiarezza: *χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες* (3).

Del resto Aristotele usa, quasi sempre, la parola *μιμεῖσθαι* e simili. Dei molti vocaboli affini che vedemmo usati da Platone, ma in assai più numerosi scritti, egli adopera, nella *Poetica*, alcune volte *εἰκάζειν*, e derivati o composti, e solo riferendosi

(1) Le quali hanno altresì, notiamolo fin d'ora, la comune denominazione di *δράματα*, *azioni*, appunto in quanto « imitano persone che agiscono », *μιμοῦνται δρῶντας* ('48 *a*, 28): e proprio qui Aristotele riferisce della pretesa dei Dori di esserne stati essi gli inventori, perchè, nel loro dialetto, *δρᾶν* = *πράττειν*, donde *δρᾶμα* e non *πρᾶγμα*.

(2) Infatti questa espressione, a volte, ha come soggetto grammaticale, inanimato, le arti: p. es., '47 *a*, 21; *b*, 29. Vedi più avanti, qui, p. 336 n. 3.

(3) '47 *a*, 19. L'espressione può applicarsi anche agli scultori, come in *Mem.*, III, 10, 106. Cfr. *Resp.*, 373 *b*.

Digitized by Google

ad *εἰκονογράφοι* od *εἰκονοποιοί*, cioè a dire agli artisti che danno vere *εἰκόνας*, imagini figurate: ai quali, per altro, egli riferisce indifferentemente anche il vocabolo *μιμεῖσθαι* (1).

Origine dell'arte.

Ma a toglierci ogni dubbio sul significato di *mimesi* in questa prima parte della *Poetica*, abbiamo il cap. IV che parla quanto mai chiaramente.

Qui, infatti, troviamo formulati nettamente i concetti del filosofo circa la origine dell'arte, di cui sarebbero due le cause naturali determinanti, che egli espone così. L'imitare è istintivo all'uomo, per natura, e tutti imitano fino da piccoli: questo anzi è un contrassegno dell'uomo, che, fra tutti gli esseri viventi, è il più atto a imitare, e le sue prime cognizioni acquista mediante l'imitazione (cfr. *Probl.*, XXX, 6). In secondo luogo, tutti si dilettano delle imitazioni, a tal segno che, riprodotte, piacciono perfino le cose che, nella realtà loro, destano ripugnanza (2). Inoltre nell'uomo è, ugualmente, istintiva la tendenza ad imitare mediante l'armonia ed il ritmo (3).

Questi concetti, importantissimi per il significato di mimesi, sono ripetuti altrove dallo stesso Aristotele e appartengono anche a Platone. Per i due filosofi, dunque, la ragione ultima dell'arte sta nell'essere imitazione, e il diletto che le è proprio, sta soprattutto nel determinare un riconoscimento.

(1) '47 *a*, 19; '48 *a*, 6 (*εἰκάζειν* coi nomi di tre pittori); '48 *b*, 11; '54 *b*, 9; '60 *b*, 9. Platone, che, come dicemmo (p. 307), chiama *εἰκόνα* anche la musica, ha, dunque, più ricchezza di espressioni, ma anche forse maggiore indeterminatezza.

(2) Secondo il CASTELVETRO, questo piacere «si fonderebbe sul fatto che l'imitazione non è mai perfetta, e perciò incapace a produrre il disgusto e la paura che produrrebbe la realtà reale»! CROCE, *Estetica*, p. 215; cfr. p. 193. — Ricordo: «Was im Leben uns verdriesst, Man im Bilde gern geniesst».

(3) Secondo altri, invece, quest'ultimo fatto sarebbe la seconda causa naturale dell'arte. Ma questa divergenza d'interpretazione non modifica il concetto fondamentale di *imitazione* che qui c'importa.

Digitized by Google

La quale ultima spiegazione, evidentemente, considera l'arte come un fatto prevalentemente intellettuale (1).

Che l'arte sia veramente sorta quale tendenza e bisogno di imitare, è una spiegazione, per così dire, naturalistica, che può sembrar verisimile anche oggi. Tanto più se l'idea si riferisca alle arti figurative che mostrano, più facilmente, un loro oggetto concreto di imitazione, percepibile con il senso della vista. Al quale poi, sotto questo rispetto, è considerato affine l'udito (2); e quindi, per analogia, l'imitazione mediante suoni e parole, sebbene l'arte poetica sfugga, più che la pittura, all'idea di un suo modello esteriore: ma ben sappiamo, ormai, quanto sia esplicita e ripetuta dagli antichi l'affinità tra poesia e pittura, e anche scultura, quali mimesi. D'altronde, anche in tempi recenti si è pensato che l'arte sia veramente imitazione, e non soltanto alle sue origini, ma anche nel suo successivo manifestarsi (3).

Comunque, però, tutte le arti, in processo di tempo, raggiungono un loro sviluppo così eccelso che non sembra si possa parlare più di una fedele riproduzione e di un vero e proprio riconoscimento di un modello. Sarà questo il momento, per esempio, dell'*Iliade* o dell'*Edipo re*. Ma, allora, anche la visione di Aristotele si allarga, e il suo concetto di mimesi spa-

(1) Il concetto è ripetuto in *Rhet.*, I, 11, '371 *b*, 4 sgg.; ib., III, 10, '410 *b*, 10 sgg. Cfr. anche *De part. an.*, I, 5, 645, 11 *a* sgg. Secondo la *Polit.*, VIII, 6, '340 *a*, dello stesso ARISTOTELE, il diletto che ci viene dalla bellezza di una imagine è consimile a quello dell'originale. — Anche PLATONE, *Leg.*, 667 *c*, dice che all'apprendere tiene dietro il diletto; cfr. ib., 673 *d*; 814 sgg. Si cita altresì PLUTARCO, *De aud. poet.*, 18 *a*; *Quaest. conv.*, 5, 1, 674 *a*; e anche *Quintil.*, X, 2, 1.

(2) Su questo ritorneremo nel cap. *La mimesi musicale*, p. 366 sgg.

(3) Il FINSLER, op. cit., p. 194, cita la teoria del BÜCHER, in *Arbeit und Rhythmus* (Leipzig, 1899), che il movimento fatto lavorando sia stato l'origine del ritmo poetico musicale e orchestico. Nel sec. XVIII ci fu la teoria di C. GROOS, circa la « imitazione interna » (CROCE, op. cit., p. 479). T. NEAL, *Estetiche inconcludenti* (in *La Voce*, 15 novembre 1915 a p. 1055 sgg.), scrive: « Il principio (delle vecchie retoriche e di Aristotele).... di osservare la realtà per astrarne o estrarne delle leggi, è perfettamente giusto e pienamente scientifico ». L'arte « è un'imitazione creatrice che s'ispira alla natura per proseguirla, interpretarla e spiritualizzarla ».

Digitized by Google

zia più ampiamente: non però a tal segno, ricordiamo fin d'ora, che il primo e genuino significato della parola sia perduto interamente di vista: Omero, ormai, è stato detto μιμητής allo stesso modo che Sofocle, Aristofane e Polignoto, in quanto autori di opere d'arte che per il contenuto e la forma, per gli oggetti e il modo, come dice Aristotele stesso, appariscono, e sono, rappresentazioni riproduttrici di forme di vita.

Ma già anche il filosofo ha sentito, qui, l'ovvia obiezione che il modello dell'opera d'arte non sempre è stato visto prima, e quindi avverte che, in tale caso, il diletto è dovuto alla esecuzione, al colorito o ad altro consimile motivo (1). Se non che questa giusta avvertenza non infirma la precedente affermazione di principio. Essa è come un'aggiunta in sottordine che non può prevalere sulla esplicita regola generale, che si riafferma poi subito nel seguito dello stesso capitolo e dei successivi. Nè si può, da questa secondaria e fugace osservazione, concludere che, dunque, arte non è più, secondo Aristotele, imitazione; come invece egli afferma e ripete. Dobbiamo, bensì, intendere come già per lo stesso Platone, che essa arte non ha da essere una riproduzione servile di quello che, comunque, le offre la realtà, nè di una realtà materiale; e, altresì, che il diletto dell'arte non è solamente un fatto intellettualistico che importi sempre un apprendimento. In realtà nella *Poetica* non s'inculca davvero l'idea dell'arte pedagogica. Vedremo, anzi,

(1) Il VALGIMIGLI, *Intr.*, p. XIX, mettendo questo passo, '48 *b*, 17, in relazione col cap. IX ('51 *b*, 25), dove è detto che non occorre attenersi ai miti tramandati « poichè anche le cose note sono note a pochi, ma pure dilettano tutti », trova qui un indice prezioso che mimesi non è imitazione, e oggetto di essa non è una realtà oggettiva. Cfr. lo stesso, p. 11 n. 2. Ma più innanzi ('53 *b*, 22) Aristotele dice che i miti tradizionali non debbon mutarsi, poichè contengono già in se stessi elementi di grande effetto. Del resto, nel luogo di cui prima, quale ragione dell'attenersi i poeti tragici ai nomi fissati dal mito, Aristotele adduce questa: che gli uomini non sono disposti a creder possibili le cose non accadute, come invece credono quelle accadute: chè se sono accadute, sono possibili. Diremo che *verisimiglianza*, *possibilità* e, soprattutto, *credibilità*, sono i canoni aristotelici dell'arte. E la credibilità di quello che mai non si è visto o saputo, è nel riconoscimento della sua umana verisimiglianza e possibilità, secondo leggi *universali* di vita di cui l'arte è sempre mimesi.

Digitized by Google

che Aristotele intuisce un ideale più ampio dell'arte quale nobile funzione teoretica del nostro spirito, diversa dalla conoscenza scientifica. Ma se mimesi volesse significare *attività creatrice*, funzione del tutto soggettiva, non avrebbero importanza nemmeno il *colorito*, nè la *tecnica* della esecuzione, nè gli oggetti, nè i mezzi, di cui prima dicemmo, e che, secondo Aristotele, invece, sono tutti elementi che variamente concorrono e conferiscono, anch'essi per parte loro, alle differenti forme di espressione artistica. Nessuno degli antichi, nemmeno lo stesso Aristotele, saprebbe mai concepire un'opera d'arte materialmente inespressa, cioè disgiunta dalla *tecnica*. È bensì vero che anche i moderni che considerano l'arte come un fatto spirituale autonomo, intuizione pura, creazione fantastica, e simili, debbono dire che ogni sua manifestazione estrinseca, in quanto si esprime, ha determinati oggetti, mezzi e modi di compimento. Ma gli antichi non seppero, come noi, che il rapporto di somiglianza tra opera d'arte e mondo esteriore non importa necessariamente per l'arte in se stessa; in quanto essa consista unicamente nella intuizione interiore dell'artista. Aristotele, che pure ha colto mirabilmente l'identità estetica della prosa e della poesia, non supera la distinzione tra forma e contenuto (1).

(1) Sicchè occorre sempre tener presente che, nella *Poetica*, s' intrecciano e confondono due caratteri, uno filosofico-teorico e uno pratico-normativo. — Aristotele intanto considera, anche lui, quali mezzi di *imitazione*, la voce e il linguaggio umano, come i diversi strumenti in modo vario (per il *flauto* disapprovato anche dai Pitagorici, cfr. PLAT., *Resp.*, 399 *d*; *Gorg.*, 501 *e*; ARISTOT., *Polit.*, VIII, cap. 6). Aggiungiamo che Aristotele stesso dalla *Poet.* ('50 *b*, 6; '56 *a*, 33) rimanda alla *Rhet.*, per i precetti sulla *διάνοια* e la *λέξις*; o viceversa (*Rhet.*, '404 *a*, 35). Ma troveremo, via via, altri concetti differenti da lui espressi. — Il WILAMOWITZ, *Plat.*, p. 476, richiamando due luoghi del *Fedro* (245 *a*, 268 *d*), dice che Platone concede al poeta molto di più che Aristotele, « il quale nella sua *Poetica* lascia al poeta solo l'invenzione della favola, del mito, come egli si esprime, e la espressione linguistica; invece l'invenzione e lo sviluppo dei pensieri assegna alla retorica, da cui egli è dominato più del giusto ». Ma, a dir vero, la lettura della *Poetica* non fa l'impressione che la *retorica* abbia il primo posto per la composizione di una tragedia! Resta, bensì, il preconcetto fondamentale di una distinzione tra forma e contenuto.

Digitized by Google

Del resto, egli giudica del materiale mitico quale più o meno poetico di per se stesso, oggettivamente considerato; e distingue tra situazioni variamente poetiche in se stesse, e più o meno adatte quali per la commedia, quali per la tragedia (1).

Inoltre, per quanto il suo concetto di mimesi, come esporremo, si allarghi nel significato di riproduzione via via più libera, pure esso, manifestamente e sempre, resterà in intimo rapporto e connessione con quello di una realtà contingente, oggettiva, da cui l'uno o l'altro artista, il poeta come il pittore, necessariamente muove, e a cui ritorna lo spettatore, ammirato e convinto. Una realtà che è fatta così di fenomeni visivi o uditivi, come di tradizioni storiche o leggendarie, oppure delle opinioni e dei sentimenti comuni all' uomo; o anche, se si vuole, una realtà tutta interiore all'artista, ma tuttavia materiata di esperienze e di sapere che egli attinge alla vita che lo circonda, fonte necessaria ed inesauribile della sua ispirazione, unico esemplare, infinito, della sua opera riproduttrice. Nella quale, perciò appunto, si può riconoscere, se non un determinato particolare, certo un significato universale, di cui essa è divenuta espressione, sia pure movendo dal singolo, e trasformandolo, come in seguito mostreremo che Aristotele vuole (2).

(1) Questo ammette espressamente anche il VALGIMIGLI, pp. XV, XVII e XXIX della *Introduzione*.

(2) A proposito di questo capitolo della *Poetica*, il CROCE, *Estetica*, p. 183, dopo aver osservato che la parola mimesi « oscilla tra il significato di « imitazione » e quello di « rappresentazione », e dopo aver riconosciuto che ad Aristotele risulta generalmente chiaro che mimesi è « contemplazione o attività teoretica », osserva che talvolta egli sembra dimenticarsene, « come là dove confonde l' imitazione col caso dei fanciulli che, seguendo l'esempio, apprendono le prime cognizioni », e che « fa consistere la verità della imitazione in un certo apprendere e sillogizzare che si fa davanti alle imitazioni, o per cui si riconosce che « questo è quello », che una copia risponde all'originale » (ib., 196-97). — Il VALGIMIGLI, *Intr.*, XLII sg., molto ingegnosamente avverte: « La piccola bimba che si stringe al seno la sua bambola, e la chiama per nome e la culla e le fa mille vezzi e domande e si finge le risposte, sembra, è vero, che imiti sua madre, ma in verità ella non fa che esprimere e concretare in accenti e movimenti e atteggiamenti di vita certe inclinazioni e disposizioni che

Digitized by Google

Dunque, egli continua ('48 *b*, 24 sgg.) dicendo che la poesia, nata quale imitazione, si venne differenziando per generi, secondo la differente indole dei singoli poeti. Perchè quelli di animo più elevato si diedero ad imitare azioni nobili e di personaggi nobili, mediante inni ed encomî; quelli, invece, di animo più modesto, le azioni di uomini più umili, mediante canti di biasimo, lazzi o invettive. Ossia: poeti compositori di esametri o di giambi, quali Omero ed Archiloco.

Il filosofo vuol dare qui la ragione, storicamente, così della origine della poesia come del suo successivo differenziarsi, secondo cause e tendenze naturali. Nemmeno un accenno a ragioni o intenti morali, ma solo ad attitudini *mimetiche* diverse. La poesia viene distinta in più elevata o meno, secondo l'argomento e l'intonazione che corrispondono al vario temperamento degli autori. Così come l'istinto naturale e l'esperienza condussero poco a poco a trovare il metro adatto, la lunghezza e l'intonazione giusta (1).

Più innanzi (cap. 15), ripetendo il concetto che la tragedia è imitazione di uomini superiori all'ordinario e riconfermando il confronto con la pittura, dice che i poeti tragici debbono imitare i buoni ritrattisti: i quali, pur riproducendo i tratti individuali in modo somigliante, li migliorano. Allo stesso modo

le si vengono formando e svolgendo nel piccolo animo ». Così potrà dirsi oggi; ma a questo contradirebbe Aristotele stesso con i suoi passi da noi citati, sostenendo che questa è vera e propria mimesi, imitazione. — Il ROSTAGNI, op. cit., p. 38, osserva che qui il piacere della mimesi è proprio un riconoscimento intellettuale, effetto di ragionamento, che, secondo altri luoghi, si trasforma e solidifica in un contenuto passionale, opera della *συμπάθεια* di Platone (e cita *Poetica*, '50 *a*, 17; '52 *b*, 2). Cfr. ib., pp. 18, 41, 47. Ma questa è affermazione troppo recisa.

(1) '49 *a*, 20 sg.; '59 *b*, 15 sg., Siamo anche qui su di una via segnata da Platone (*Resp.*, 396 *d*; 607 *a*; *Leg.*, 700 *a*; 802 *c*). Ma se il concetto su cui si fonda questa distinzione, può sembrare moralistico in Platone, non altrettanto, nemmeno qui, appare in Aristotele. Vedi, in proposito, il FINSLER, op. cit., p. 198 sgg.; il ROSTAGNI, op. cit., pp. 6-7; e cfr. qui p. 316 n. 1. Che Aristotele intenda parlare di elevatezza artistica, è opinione anche del WILAMOWITZ, *Platon*, p. 696 n. 3, ed *Einleit. etc.*, p. 104.

Digitized by Google

il poeta che, movendo dalla realtà, o del mito o della storia o della vita, riproduca dei caratteri difettosi, deve renderli bene adatti all'opera tragica: se, per esempio, il personaggio *che fornisce l' imitazione* sia incoerente, bisogna che lo renda coerentemente incoerente. Dalla espressione *ὁ τὴν μίμησιν παρέχων* ('54 *a*, 26) apparisce chiarissimamente che Aristotele pensa ad un originale estrinseco da cui il poeta, come il pittore da un modello, trae la propria ispirazione. L'artista, dunque, deve, e sa, riplasmare a suo modo: ma è, anzi tutto, la realtà estrinseca che gli offre le linee prime fondamentali a cui attenersi per esprimerne un ritratto migliorato, ma pur somigliante.

Ritornando alla evoluzione dell'arte poetica, troviamo che Omero, secondo Aristotele ('48 *b*, 34 sgg.), ha segnate le origini tanto della tragedia, mediante i poemi epici, quanto della commedia, con il *Margite*, in cui « drammatizzò il ridicolo ». Infatti egli fu poeta grandissimo, anzi unico, non già soltanto perchè imitò bene, « ma anche perchè fece imitazioni drammatiche ». Il che vuol dire che egli dette vita e movimento di dramma ai personaggi e alle azioni da lui poste in iscena. La sua, quindi, fu un'ottima forma di mimesi, come quella da cui si vennero, in qualche modo, foggiando le altre, che sono ancora più perfette, cioè le rappresentazioni drammatiche (1).

Dunque, secondo Aristotele, Omero, mercè le sue vive efficacissime rappresentazioni, vere imagini di scene di vita, in certo modo, oggettive, degnamente prelude alla maggiore efficacia riproduttiva della tragedia, che il filosofo più tardi esplicitamente affermerà, con il confronto dell'epica.

Il concetto che, tra le varie forme poetiche, principalmente la tragedia, la commedia e l'epica siano mimesi, è a fondamento anche del seguente cap. V, che dice, di passaggio, della commedia, e di qualche differenza tra la poesia epica e la tragedia (2).

(1) '48 *b*, 35, 37. Già conosciamo i tre diversi *modi* di mimesi (p. 315), il significato del v. *δρᾶν* e derivati (p. 324 n. 1) e il concetto relativo alla forma della poesia omerica (p. 323). Anche PLATONE, *Resp.* 595 *b*, cfr. ib. 598 *e*, dichiara Omero « primo maestro e duce di tutti i valenti poeti tragici ».

(2) Anche se la commedia non fosse citata insieme agli altri generi letterarî *mimetici*, al principio della *Poetica*, e se più tardi non

Digitized by Google

Poi esso culmina, insieme all'altro concetto, pure importantissimo, di *azione*, quale sintesi riassuntiva, nella famosa definizione della tragedia (cap. VI). Nella quale appunto noi dobbiamo rilevare l'insistenza di Aristotele sull'idea che alla tragedia importa principalmente un'azione rappresentata da personaggi che agiscono essi stessi direttamente: al che può ben conferire una maggiore evidenza lo spettacolo teatrale, elemento importantissimo, sebbene non necessario (cfr. '50 *b*, 17).

L'azione.

Ma che vuol dire *azione*? Questa domanda fu posta fin dalla Rinascenza, e variamente discussa (1). In tempi a noi

fosse di nuovo detta precisamente *mimesi* ('49 *a*, 32), si potrebbe senz'altro considerarla tale, nel concetto aristotelico, dall'insieme del trattato. Del resto è noto che anche alla commedia Aristotele dedicò un apposito scritto. L'aforismo peripatetico, che la commedia sia *μίμησις βίου, κάτοπτρον ὁμιλίας, ὁμοίωμα ἀληθείας*, passò a CICERONE in *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (*De rep.*, IV, 11), e ritorna in tutte le discussioni del Rinascimento sull'arte drammatica. Il poeta comico, secondo il CASTIGLIONE, *Corteg.*, lib. II, rende meglio di ogni altro la vera imagine della vita umana (vedi lo SPINGARN, op. cit., p. 102 sg.). Sono anche da ricordare le parole di Aristofane di Bizanzio: *Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἂν ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο*; Sappiamo, inoltre, che gli antichi giudicarono l'*Odissea* un *καλὸν ἀνθρωπίνου βίου κάτοπτρον* (ARIST., *Rhet.*, III, 3, '406 *b*, 2) e che la posero in rapporto con la commedia. Il WILAMOWITZ, *Einleit. etc.*, p. 55, dice che la commedia di Menandro è l'erede della tragedia di Euripide. Vedi l'importante articolo del PASQUALI, *Menandro ed Euripide* (in *Atene e Roma*, aprile-giugno 1918: parte II di *Studi sul dramma attico*). Cfr. ROSTAGNI, op. cit., pp. 140-41. — Secondo CARLO LANDI, *La chiusa della « Poetica » di Aristotele nel codice riccardiano 46* (in *Riv. di Filol. e di istruz. classica*, dic. 1925), questo ms. attesta che esisteva un secondo libro della *Poetica*, intorno alla *commedia*.

(1) Vedi SPINGARN, op. cit., pp. 42-43: « .... sono le azioni dell'uomo l'unico tema consentito alla poesia, o questa può, come nelle *Georgiche* e nel *De rerum natura*, ritrarre i varî fenomeni del mondo esteriore e della scienza appena indirettamente connessi alla vita umana? Può la poesia occuparsi della vita del mondo, come della vita degli uomini; e, se solo dell'ultima, deve restringersi alle azioni degli uomini o può imitarne anche le passioni, i sentimenti, i costumi? Insomma, fin dove possono la natura esteriore da un lato e l'atti-

Digitized by Google

vicini si è data una spiegazione che giova ripetere: « Tutto ciò che è espressione della vita dello spirito, che rivela una personalità razionale, cade sotto questo senso più vasto di azione.... L'origine di tutte le arti è la vita umana, i suoi processi mentali, i suoi movimenti spirituali, i suoi atti esteriori, che scaturiscono da sorgenti più profonde, in una parola tutto ciò che costituisce l'intima ed essenziale attività dello spirito » (1).

Sarà giusto intendere la parola πρᾶξις in un senso ampio: ma qui, cioè in rapporto alle rappresentazioni drammatiche, Aristotele senza dubbio intende principalmente che l'*azione* sia riferita alla vita umana nei suoi svolgimenti e rapporti estrinseci (2).

Infatti Aristotele (ancora al cap. VI) continua dicendo che gli uomini sono felici o infelici secondo le azioni; e che i personaggi rappresentati non agiscono già per imitare caratteri e mostrare una loro qualità, bensì rivestono certi dati carat-

vità interiore dell'anima umana dall'altro essere considerate come materia di poesia? ».

(1) S. H. BUTCHER, *Aristotle's theory of poetry etc.*, p. 123 sgg.; vedi SPINGARN, op. cit., p. 42 sg. Egli continua: « Stando a questa massima, paesaggi ed animali non vanno compresi tra gli oggetti della imitazione estetica; l'universo intiero non è concepito come materia di arte. La teoria di Aristotele è conforme alla pratica dei poeti greci e degli artisti dell'epoca classica, pei quali il mondo esteriore serve solo di sfondo all'azione e di mezzo a destare sentimenti nella vita dell'uomo e ad aumentare l'interesse umano ». Ma la mimesi pittorica ha per oggetto anche il mondo animale secondo lo stesso Aristotele. Il ROSTAGNI, op. cit., p. 100, osserva: « (Gli antichi) sentivano e facevano la poesia in modo assai più oggettivo di quello che sentiamo e facciamo noi oggi. La loro mente (ancor vicina al barbaglio dell'*epos*) era tutta presa dalla favola, dal racconto, mentre noi (che abbiamo dimenticato il fascino del novellare) ci fermiamo piuttosto sui sentimenti e sulle immagini, scaviamo più a lungo nei cuori, sviluppiamo una sensibilità più acuta, più complicata, più insaziata ».

(2) Vedi il MÜLLER, II, 15 e sgg., e le giuste osservazioni del GALATI-MOSELLA, op. cit., p. 43 sg., che trova alquanto sforzata la interpretazione dal Butcher ed esagerato il credere che πρᾶξις possa indicare anche un fatto psichico interno, indipendentemente da ogni ripercussione oggettiva o pragmatica.

Digitized by Google

teri per rappresentare le azioni, le quali appunto determinano la loro felicità od infelicità. Sicchè la tragedia non è mimesi di uomini, bensì di azioni e di vita: e sono le azioni che costituiscono il vero fine della tragedia, cioè il *mito*, che è quanto dire la combinazione dei fatti, cioè, ancora, la vera mimesi dell'azione (1).

C' è, dunque, nella tragedia, un indissolubile rapporto tra l'azione, causa di felicità o di infelicità, e la vita; così come vuol esserci analogia tra gli individui della storia o del mito, e i personaggi drammatici: cioè, dunque, tra la vita reale e l'azione del dramma che ne è l' immagine viva (2).

Dice inoltre, Aristotele, importare tanto l'azione che, senza di essa, non potrebbe sussistere una tragedia, mentre invece può senza caratteri. Chi mettesse insieme ordinatamente delle parlate, espressive di caratteri e perfette di pensiero e di dizione, non otterrebbe alcun effetto tragico, come chi, invece, componesse una tragedia senza tali parlate, ma con il mito, cioè con l' intreccio bene ordinato dei fatti. Accade qualcosa di simile nella pittura ('50 *b*, 1 sgg.): chè se uno dipingesse con bellissimi colori mal distribuiti, non piacerebbe come chi disegnasse una figura in bianco e nero soltanto, ma bene. Evi-

(1) Infatti, del *μῦθος*, oltre che *σύστασις πραγμάτων*, è detto esplicitamente: *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις* ('50 *a*, 4). Ricordiamo anche PLAT., *Resp.*, X, 603 *c*, *πράττοντας ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι κτλ.* Inoltre il *μυθος* stesso è detto, insieme ad *ἤθη* e *διάνοια*, uno dei *tre* oggetti della mimesi tragica (*ἃ μιμοῦνται*, '50 *a*, 11); poi l'elemento primo costitutivo della tragedia ('50 *a*, 3, 23 sgg.). Ma nella stessa *Poetica* la parola ha anche il significato comune di racconto tradizionale, quale realtà oggettiva, fuori dello spirito dell'artista che vi attinge, come diremo più precisamente nel seguito della esposizione.

(2) Oltre il luogo cit. (qui p. 309) di *Leg.*, 817 *a*, ricordiamo da PLATONE, *Phil.*, 50 *b*: «Noi vediamo spessissimo unirsi gioia e dolore, come nei canti di lamento e nelle tragedie, non solo in quelle drammatiche, ma in tutta quanta la tragedia e la commedia della vita». E da LICURGO, *Leocr.*, 102: *οἱ ποιηταὶ μιμούμενοι τὸν ἀνθρώπινον βίον τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων ἐκλεξάμενοι μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως τοὺς ἀνθρώπους συμπείθουσιν.*

Digitized by Google

dentemente il disegno corrisponde all'intreccio, i colori ai caratteri (1).

Che l'*azione* sia elemento primo costitutivo della tragedia, è confermato, indirettamente, da altre osservazioni dello stesso Aristotele. Il quale dice che la tragedia, dopo le sue origini, ebbe a compiere un notevole progresso per merito di Eschilo che ne accrebbe da uno a due i personaggi, e diminuì la parte del coro ; e poi di Sofocle che li aumentò fino a tre. Infatti all'azione occorre un certo numero di personaggi che agiscono ('49 *a*, 15, 37 sg.). E anche il coro dev'essere uno dei personaggi e partecipare all'azione, quale elemento integrante del tutto ('56 *a*, 25 sgg.) : ma, come già sappiamo, il *coro imita meno* (2).

Alla evoluzione della tragedia corrispose, inoltre, e contribuì anche uno sviluppo del dialogo, mediante il metro giambico, che è il più adatto ad imitare la conversazione comune, nella quale accade spesso che si facciano spontaneamente dei giambi ('49 *a*, 25 sg.) (3).

Quanto ai tre sommi poeti tragici dobbiamo qui avvertire

(1) Ci sono quì espressioni che giova intendere con discrezione, non dimenticando che anche i « caratteri » hanno la loro parte nella *Poet.*, cap. XV. C' è, forse, anche intonazione polemica (così il BYWATER, p. 166, citato dal VALGIMIGLI nello scritto su *Dione*, p. 12). — Il ROSTAGNI, op. cit., p. 95 (cfr. pp. 38, 85, 112), fa notare come Aristotele insista che la poesia (caso tipico la tragedia) debba essere imitazione di *fatti*, non già di *sentimenti* e di caratteri, che dipendono dallo sviluppo dei fatti (egli cita '48 *a*, 1 ; '49 *b*, 9, 24, 36 ; '50 *a*, 15). « Quindi non sentimenti e caratteri, soggettivi, dell'autore, ma sentimenti e caratteri, oggettivi, dei personaggi rappresentati.... Il *mito* come azione, come intreccio : questo è l'elemento ultimo e indispensabile della poesia ». Il R. stesso rimanda al GOMPERZ, *Wiener Eranos*, 1919, p. 1 sgg. ; e *Griech. Denk.*, III, 319 sgg. — In *Politica*, '36 *a* leggiamo che i magistrati debbono vietare che si esponga una statua o una figura che sia imitazione di atti osceni (....*τοιούτων πράξεων μίμησιν*). In *Probl.*, XIX, 27 è detto che le *azioni* sono indizio di carattere (*ἤθους*).

(2) Qui, p. 317 n. 0.

(3) Al cap. 24 ('60 *a*) il metro *giambico* è detto *πρακτικόν*, adatto all'azione ; *natum rebus agendis* (HOR., *A. P.*, 82). Cfr. *Rhetor.*, III, 1, '404 *a*, 31 sg. : *ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων*. Vedi ib., 408 *b*, 32.

Digitized by Google

che, nella *Poetica*, Eschilo è molto meno citato degli altri due. È bensì vero che questo poeta, per la sua stessa difficoltà, in generale fu meno conosciuto che gli altri: ma, nel caso nostro, è altresì fuori di dubbio che egli rispondeva meno all'ideale aristotelico della mimesi drammatica, che vuole intreccio di episodî, movimento di personaggi e di azione. Infatti, Aristotele avverte inoltre che al progresso compiuto dalla tragedia corrispose uno sviluppo nel numero degli episodi ('49 *a*, 28). Si aggiunga che, tra gli elementi del *mito*, i più efficaci con cui la tragedia commuove e trascina, secondo lui, sono le peripezie e i riconoscimenti ('50 *a*, 35) (1). Questo anche si spiega la predilezione di Aristotele per l'*Edipo re*, tragedia così ricca di movimento drammatico.

È chiaro che si viene così, via via, evolvendo l'ideale della tragedia, come forma perfetta di mimesi, quale Aristotele vuole. La tragedia, e la commedia ugualmente, rispecchiano con oggettiva evidenza, e con efficace vivezza riproducono, uno svolgimento compiuto e concreto di vita, nel suo ritmo esteriore (2).

Vogliamo ora fermarci un momento sulla particolare espressione « *la tragedia è mimesi* » ('49 *b*, 24 sg.), che è il fondamento della celebre definizione, e che ritorna in tanti altri luoghi, analogamente, per altre forme di arte.

Se « mimesi » avesse l'alto significato estetico di attività creatrice, questo non si comprenderebbe in così fatte, numerosissime, espressioni, in cui la parola è riferita, p. es., a generi letterari, ad attori, ecc., come a soggetto (3). Si badi: qui Aristotele dice, della tragedia, che essa è mimesi, ed è chiaro che

(1) Il WILAMOWITZ, *Einleit. etc.* cit., p. 108, scrive: « Non solo *I Persiani*, ma nemmeno *I Sette a Tebe*, dànno l'azione, oppure solo di riflesso, mezzo epica, mezzo lirica ».

(2) Per la commedia, vedi qui p. 331 n. 2.

(3) Cfr. qui p. 324 n. 2. Altre volte è detto che *imitano*: l'epopea e la tragedia ('49 *b*, 9), la tragedia ('49 *b*, 24), la commedia ('49 *b*, 32), i danzatori ('47 *a*, 25), gli attori ('49 *b*, 31), e perfino i *giambi* ('59 *a*, 12). Sono inoltre indicati degli oggetti concreti di imitazione: donne libere, mediante gesti ('62 *a*, 10); il lancio del disco, col flauto e coi movimenti del corpo ('61 *b*, 30); uomini e azioni della vita, *passim*. Mercè la imitazione si apprende ('48 *b*, 8); e mercè di essa arrecano diletto la pietà e il timore ('52 *b*, 12). E via dicendo.

Digitized by Google

egli vuol riferirsi, come storico che constata e descrive, ad una qualità propria di questa, come già anche di altre forme di arte, qualità che esse, oggettivamente considerate, mostrano di possedere come proprietà o carattere loro peculiare. Secondo esteti moderni l'opera d'arte si adegua al genio dell'artista, in quanto che pensiero ed espressione, opera d'arte e momento creativo, sono uno stesso ed unico fatto, senza possibile discriminazione di tempo o di qualità. Ma per gli antichi, finchè sussiste una distinzione tra forma e contenuto, essi, in certo modo, disgiungono dall'artista l'opera sua, che sottopongono ad una analisi oggettiva, come di cosa che stia a sè, quale fenomeno del mondo esteriore. Quindi, non è lo stesso il dire, come si direbbe oggi, che il poeta, sia epico sia tragico, narra o canta, ossia *crea* veramente le gesta degli eroi; o dire, invece, come Aristotele dice, che il poema epico, o la tragedia, narra o canta esse gesta, cioè a dire le contiene, le espone, quale argomento. Sicchè, piuttosto, sarà giusta la conclusione inversa: il poeta compone la sua opera d'arte; e poichè questa, nel suo compito più manifesto, nel suo carattere primo e più saliente, risulta e appare una finzione riproduttiva di uno svolgimento di vita, così l'artista, mediante di essa, è imitatore, riproduttore di quello di cui la sua opera apparisce viva espressione. E così pensano in generale gli antichi, almeno fino a Plotino.

D'altronde, quando si traducesse mimesi con la parola *creazione*, questa potrebbe riferirsi, ugualmente, e in senso attivo all'artista che crea, e in senso passivo alla sua opera d'arte, cosa creata; come a dire: l'artista, creando, compie la sua mimesi, ossia, precisamente, la sua opera d'arte, la sua creazione. Dove, però, si vede che la parola italiana *creazione* conserva, in fondo, nell' un caso e nell'altro, il suo primo e vero significato, che non è suscettibile di una tale differenza quale, invece, si vorrebbe attribuire alla parola greca *mimesi*: la quale, dal significato concreto, suo proprio e specifico, di *imitazione*, ormai evidente in tanti luoghi aristotelici, dovrebbe assurgere a quello troppo più alto e moderno, e del tutto diverso, di *attività creatrice* (1).

(1) Il VALGIMIGLI, p. 107 n. 1, dice che Aristotele, per questa parola, «dal preciso e rigoroso significato di imitare, cioè assomi-

Digitized by Google

Epopea o tragedia?

Dobbiamo dire qui, per il significato di mimesi, della importante questione, già da noi accennata, con cui si chiude la *Poetica*, quale noi l'abbiamo.

È migliore mimesi la tragedia o l'epopea? (1).

Evidentemente era un problema allora controverso, che anche ad Aristotele dovette sembrare importante. Egli lo accenna a più riprese, e lo discute in un lungo capitolo alla fine. Orbene, appunto in quanto lo pone, egli ne riconosce la ragione di essere e ne accetta i termini d'uso. Quindi la parola mimesi, poichè Aristotele nemmeno qui ce ne avverte, non può avere un significato diverso da quello datole dagli avversari, e quale ci risulta dal corso della discussione medesima. Occorre anche una volta ricordare che Platone avversò principalmente le rappresentazioni drammatiche, come quelle che, anche nella forma, più sono mimetiche, e perciò appunto più atte ad ingannare. Per Aristotele invece la tragedia sarà la forma poetica più alta.

Dunque, la tragedia e l'epica, nel concetto di Aristotele, sono affini, soprattutto in quanto, l' una e l'altra ugualmente, sono mimesi di argomenti serî, in versi, e di una certa estensione (2).

gliare se stesso altrui, che è il valore platonico (*Resp.*, III, 393 *c*), sale fino a quello di rappresentare per immaginazione o creare, e simili ». Tutto sta, appunto, nel vedere se la parola possa perdere interamente il suo primo e genuino significato, dove e in quale modo. Per l'espressione a p. '51 *b*, 28, vedi qui avanti, p. 345 n. 1.

(1) Il VALGIMIGLI, *Intr.*, p. XLI (cfr. XXV e XLI), tenta ingegnosamente di sopprimere, in Aristotele, una distinzione di *generi*. Ma la differenza del *modo* come avviene la mimesi ('47 *a*, 17 sg.; '48 *a*, 20 sg.; e '60 *a*, 5, 11) non è mai dimenticata dal principio alla fine della *Poetica*. Per i moderni l'epica, dal punto di vista estetico, è creazione come la tragedia: per Aristotele è cosa diversa, anzi inferiore, come egli afferma alla fine dello scritto. È vano parlare di « identificazione », quando Aristotele insegna che l'epica deve cercare di avvicinarsi il più possibile alla tragedia. — PLATONE, *Leg.*, 658, pone più in alto delle altre la poesia epica, come quella che è preferita dai vecchi!

(2) '49 *b*, 9 sgg. Per somiglianze e differenze tra *epica* e *tragedia* vedi anche i capp. 23, 24 e 26. — Il FINSLER, op. cit., pp. 146 sgg.,

Digitized by Google

Dicono gli avversari ('61 *b*, 26 sgg.): migliore è la mimesi epica, in quanto è meno materiale e si rivolge a uditori più intelligenti; la tragedia, invece, che si rivolge ad un pubblico inferiore, ha bisogno di sussidî materiali, e tutto riproduce mimeticamente per meglio impressionare: quindi i movimenti incomposti che vediamo sulla scena, consimili a quelli, p. es., dei flautisti che si rotolano su se medesimi rappresentando il lancio del disco. Risponde Aristotele: quest'accusa, anzi tutto, non tocca l'arte poetica in sè, ma l'arte degli attori drammatici; e anche recitando poesia epica, si possono esagerare i gesti, come fanno certi rapsodi. In secondo luogo, non ogni movimento è riprovevole, se non si voglia condannare anche il ballo, bensì soltanto quelli sconvenienti. Inoltre: la tragedia, al pari dell'epica, può produrre il suo buon effetto anche senza l'azione, alla sola lettura. E ancora: la tragedia, come ha tutti gli stessi elementi che l'epica (può fare uso perfino, in qualche parte, dell'esametro), così ha per di più la musica e la scena, che producono grandissimo diletto. Nè basta: essa ha inoltre una sua viva efficacia, tanto alla lettura quanto alla rappresentazione, perchè i personaggi compariscono essi stessi in azione. Si aggiunga che nella tragedia il fine della mimesi è conseguito più in breve, e più graditi riescono i fatti più condensati che non quelli diluiti, come se

203 sgg., ragiona a lungo come del vero ed unico legame fra epica e tragedia, della *saga mitico-eroica*, della quale Platone avrebbe sentito la grande importanza, pur riprovando per ragioni etiche l'uso empio che ne fanno i poeti; mentre, esteticamente, giudicò non appartenere essa alla vera natura della tragedia: in quanto, secondo lo stesso Platone, ciò che il dramma imita non sono le antiche tradizioni, bensì la vita umana con la sua inesauribile ricchezza di oggetti. Invece Aristotele, trascurando la saga, avrebbe unito l'epica e la tragedia con il criterio fittizio dello *σπουδαῖον*. Cfr. in proposito anche il WILAMOWITZ, *Einleit. etc.*, p. 95 sgg. (« Die Heldensage ») ; e ib., p. 111, dove la definizione aristotelica della tragedia è seriamente discussa. Vedi altresì il ROSTAGNI, op. cit., p. 8 sgg. — Noi avvertiamo soltanto che, se altri mai, appunto Aristotele sentì che il dramma e l'epica imitano la vita, e li pose in rapporto fra loro, alla stregua dei loro caratteri artistici più salienti, trascurando il mito per lasciare al poeta piena libertà di argomento, a cominciare dai nomi, come diremo.

Digitized by Google

si riducesse l'*Edipo re* in tanti versi quanti sono nell'*Iliade*. Finalmente: la mimesi epica ha minore unità, sicchè da ogni poema epico si potrebbero ricavare più tragedie.

Orbene, se mimesi, in questo capitolo verso la fine dello scritto, significasse ormai « attività creatrice », Aristotele o non avrebbe nemmeno raccolto il problema, o, riferendolo per debito di storico, avrebbe semplicemente risposto che la questione è insussistente: epica e tragedia sono ugualmente mimesi, cioè creazione; è, dunque, impossibile una discriminazione di merito *a priori*. Infatti, se si definisce l'arte, conforme alla teoria crociana, quale « attività creatrice », è da escludere senz'altro ogni discussione sul valore comparativo dei varî *generi* letterarî e artistici, una volta che da essa teoria viene esclusa perfino ogni distinzione di *generi*.

Ma, d'altra parte, è ben giusto riconoscere che, nel trattare il problema che accetta, Aristotele s'inalza al di sopra dei suoi avversarî, introducendo elementi di giudizio non puramente formali. Perchè, qualora avesse inteso imitazione materiale, qui avrebbe avuto buon giuoco nel confutare così gli argomenti avversi: se la tragedia, come voi dite, è imitazione *φορτική*, sarà più fedele alla realtà e, appunto per questo, migliore. Ma, invece, come il filosofo parla di maggiore efficacia rappresentativa, di più densa concentrazione, di più intima unità di azione, così egli viene ad introdurre dei criteri più propriamente estetici con i quali può cogliere più addentro la genesi dell'opera d'arte (1).

(1) Il concetto di una maggiore concentrazione richiama la definizione di *ἡδονή* in *Rhet.*, I, 11, '369 *b*, 33: .... *ἡδονὴν κίνησίν τινα ψυχῆς καὶ κατάστασιν ἁθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν*. Cfr. VAHLEN-SCHÖNE, p. 229 (LVI, 401). Quello di una maggiore unità (che si è inteso anche quale legge di *coerenza estetica*) è svolto ampiamente nei capitoli 7, 9, 23. Il confronto tra poema epico e organismo vivente (*ζῷον*, '59 *a*, 17) è attinto da PLATONE, *Phaedr.*, 264 *c*; cfr. 268 *d*. Vedi ancora VAHLEN-SCHÖNE, 156 (LVI, 276); il FINSLER, op. cit., p. 51, che cita il *Gorgia*, 503 *d*; e il VALGIMIGLI, p. 98 n. 2. Si può aggiungere dello stesso ARISTOTELE, *Metaph.*, XIII, p. 1090 *b*, 19 sgg.: « L'universo non è un accozzo di fenomeni incoerenti come un poema fatto male, tutto di episodî ». D'altronde, l'imagine dello *ζῷον* per il *discorso*, per il *ποίημα* in genere, è anche nei retori (SÜSS, *Ethos*, pp. 87, 91, *passim*).

Digitized by Google

E allora, che cosa vuol dire qui mimesi? E in che modo può esserci differenza di grado tra mimesi e mimesi?

Abbiamo sempre escluso in modo assoluto che Aristotele pensi, anche lontanamente, a una riproduzione servile della realtà, concetto superato già da Platone; ma non possiamo escludere ugualmente che la parola, nel suo ultimo senso, conservi in qualche modo l'idea appunto di riproduzione. A buon conto, proprio la tragedia è anteposta ad ogni altra forma poetica, in quanto è giudicata la più diretta e viva riproduzione, la più intuitiva ed efficace rappresentazione, così per il suo carattere di oggettivazione scenica, come per i maggiori effetti che Aristotele crede possa produrre sul nostro animo a preferenza delle altre mimesi. Perchè, nel suo insieme, essa consegue meglio l'effetto voluto, di presentare la visione riproduttrice di un intenso svolgimento di vita in un tutto incalzante chiuso e compiuto in se stesso, con personaggi che agiscono e parlano essi direttamente in propria persona come appunto nella vita (1).

Viene così affermato l'ideale poetico della tragedia, forma perfetta di mimesi, a cui debbono avvicinarsi e rassomigliare anche le altre, i poemi omerici come i dialoghi socratici. A questo ideale il filosofo ha inteso di giungere, nonostante le inevitabili deviazioni, che ci confermano quanto le preferenze siano ardue in cosiffatta materia (2).

Sarebbe istruttivo conoscere quale preciso giudizio avrà formulato Aristotele della commedia, e sapere se non l'abbia posta

(1) A proposito dell'*ἐναργὲς* della tragedia ('62 *a*, 17) il VAHLEN-SCHÖNE, p. 228 (LVI, 400), richiamando '48 *a*, 23, dice: « [Nell'epica] resta sempre il poeta che in certo modo introduce i personaggi dinanzi al lettore o all'uditore, ed egli tiene i fili della narrazione fermi nella sua mano. Nel dramma, invece, è rotto il legame che univa i personaggi al poeta, e quelli passano proprio come statue viventi immediatamente dinanzi ai nostri occhi ad agire o parlare, nè c'è alcun *praeco* tra loro o il lettore o l'uditore ». Cfr. '55 *a*. 24; qui p. 364 e 384 n. 2; e lo *Sch. ven. ad. Il.*, A 303 *ἐρωήσει· ἐναργῶς δὲ πεφάνταται περὶ τὸ δόρυ μεθ' ὁρμῆς ἐγχεόμενον αἷμα. καὶ ταύτας ἐμφύχους ἔλεγεν εἶναι παρ' αὐτῷ γέξεις Ἀριστοτέλης.*

(2) Altrove Aristotele ha notati dei vantaggi dell'epica sulla tragedia ('59 *b*, 30; '60 *a*, 31). Per una eventuale contradizione fra '56 *a*, 13, con '62 *b*, 5, vedi VALGIMIGLI, p. 101 n. 1. Cfr. VAHLEN-SCHÖNE, p. 229.

Digitized by Google

ad uno stesso livello di valore con la tragedia, come logicamente ci attenderemmo e come, dal punto di vista aristotelico, sarebbe giusto. Ma i personaggi e l'argomento più umili (χείρους) le avranno dato, forse, un minore diritto a più alta estimazione (1).

Comunque, per il confronto tra l'epica e la tragedia, Aristotele ha saputo spiegarci la sua preferenza, adducendo anche delle ragioni, non meramente formali, ma in certo modo più estetiche. Egli non ha voluto già indagare quale delle due forme sia materialmente più mimesi, e se con mezzi di qualunque genere una consegua più dell'altra il suo fine; ma bensì quale delle due sia mimesi *migliore*. Sicchè, oltre al significato di riproduzione oggettivata, esterna, la parola ha assunto anche quello di viva riproduzione spirituale, imagine migliorata del vero (2). Ciò non ostante, il concetto di mimesi, ancorchè qui si allarghi ad un più ampio significato, tuttavia, come si è detto, non perde, in ultima analisi, quello appunto di riproduzione, che qui vuol essere intensa ed efficace, nella forma e nella sostanza, quasi un frammento di vita umana in un suo nuovo realizzarsi concreto e compiuto: il che, per altro, indusse Aristotele al giudizio, esteticamente errato, di una preferenza di merito tra le varie forme di arte. Consimilmente, in principio, noi vedemmo l'esclusione, ugualmente errata, di alcune di esse, ad es. la lirica, che non appariscono vere e proprie mimesi, in quanto non siano rappresentazioni imitative di ca-

(1) Vedi la n. 3 della p. 33 del VALGIMIGLI, e le istruttive indagini del ROSTAGNI, op. cit., cap. V, circa la commedia e le posteriori derivazioni di concetti aristotelici.

(2) Ricordiamo che Platone, nel suo ultimo scritto, parlò anche di esatta corrispondenza tra modello e imitazione. — Sia lecito richiamare, incidentalmente, un concetto di SCHOPENHAUER, per una certa analogia. Anch'egli, infatti, considera la *tragedia* come l'opera più alta del genio poetico: essa racconta dolori e angoscie senza nome, storie di *terrore* e di *pietà*, che noi ascoltiamo con un piacere intenso e una rassegnazione austera ch' è il più alto grado del sublime, giacchè lo spettacolo tragico è *lo spettacolo stesso della vita* scrutata nel suo fondo, e ce la fa apparire come un sogno pauroso dal quale fossimo già svegli e risanati (Vedi G. MELLI, *La filosofia di Schopenhauer*, p. 178).

Digitized by Google

ratteri di passioni di uomini, nè, soprattutto, di azioni, mediante persone che direttamente parlano od agiscono. Come chiariremo ancor meglio, secondo Aristotele occorre che nella poesia, mimesi riproduttrice, i tratti della vita umana o del mondo esteriore appariscano, quali nella mimesi pittorica i colori e le linee, nel loro svolgimento verisimile e pieno, nel loro perspicuo e convincente realizzarsi (1).

Un ulteriore significato della parola mimesi.

C' è nella *Poetica* una parte (e specialmente gli importantissimi capitoli 9, 24 e 25) che contiene osservazioni veramente geniali, concetti che appariscono del tutto nuovi nell'estetica antica, e che sono degni tuttora della più seria attenzione:

(1) Anche il ROSTAGNI, op. cit., p. 81 sgg., dice dell'errore di un giudizio di preferenza, alla stregua del concetto di mimesi, di cui avverte la indeterminatezza e la elasticità, che conducono ad incertezza di giudizio e a contradizioni. Ma se si ammettesse che Aristotele « avrebbe potuto e dovuto » avvicinare anche le orazioni di Demostene alle altre forme di mimesi, si attribuirebbe a questa parola una troppo indefinita estensione, mentre lo stesso Aristotele la riferisce solo a determinate forme di arte. Nè possiamo ammettere col ROSTAGNI che il *solo* criterio esterno, formalistico, della mimesi, basti come « pietra di paragone » per giudicare « il valore di ogni opera d'arte » (ib., p. 82). Nella *Poetica* si trovano anche meravigliose intuizioni di principî che il Rostagni stesso rileva: e certe osservazioni sul carattere e sugli effetti della tragedia, o di altre forme di arte, sono ben altro che formalistiche. Nonostante tutto, fra la *Poetica* e la *Retorica* (vedi qui, p. 328 n. 1) passano anche delle differenze, come dice Aristotele stesso ('60 *b*, 19 sgg.): tanto che alla poesia ha dedicato un apposito scritto, con particolari e nuove osservazioni. E che tutto il linguaggio sia *mimesi*, non implica per lui che tutto sia poesia, nè basta che la voce umana sia *quanto mai imitativa* perchè la *ῥαψῳδία* e la *ὑποκριτικὴ* siano arti al pari della poetica! (*Rhet.*, II, '404 *a*, 20 sgg.). Il ROSTAGNI, ib., p. 83 n. 1, ricorda che FR. PATRIZIO, nella sua *Poetica*, fu il primo che, avversando Aristotele, osservò: « tutti i parlari e tutte le scritture filosofiche e ogni altra sarebbero poesie, perchè di parole son fatte, che *imitazioni* sono ». Ma tutta la *Poetica* di Aristotele esclude manifetamente, *a priori*, questa obiezione.

Digitized by Google

quale, infatti, destarono fin dalla Rinascenza. E perciò è parso a qualcuno che la parola mimesi trasformi il suo primo e comune significato in un altro del tutto diverso.

In che differisce la poesia dalla storia?

Così ha posto, Aristotele, esattissimamente, oltre venti secoli fa, un problema fondamentale di estetica (1).

Nei due capitoli che precedono il IX, sul quale ci fermiamo, il filosofo stabilisce che il mito, cioè la combinazione dei fatti, deve essere unico, non già nel senso che sia riferito ad una sola persona, potendo anche a questa accadere casi infiniti, bensì nel senso che esso abbia unità di azione, cioè risulti di una tale serie di fatti che l'uno consegua all'altro in un'intima connessione di *verisimiglianza* o di *necessità* (2), quale un tutto che abbia principio mezzo e fine, o quale un organismo in cui tutte le membra siano l'una all'altra necessarie e proporzionate, sicchè nessuna possa mancare senza danno di tutto l'insieme. Dunque, conclude Aristotele nel cap. IX, è compito del poeta il dire non già le cose realmente accadute, ma quelle possibili secondo il verisimile o il necessario, e quali esse potrebbero realmente accadere (3). Quindi la poesia è *più filosofica ed elevata che la storia*, in quanto esprime piuttosto l'*universale*; la storia, invece, il *particolare*. L'universale è questo: al tale accade di dire o di fare le tali cose, conforme al verisimile o al necessario; e appunto a questo tende la poesia, pur mettendo poi dei nomi proprî ai suoi personaggi (4).

(1) « Ma, se è attività teoretica, per qual carattere la poesia si distingue dalla conoscenza *scientifica* e dalla conoscenza *storica*? Ecco il modo nel quale Aristotele pone al principio della *Poetica* il problema circa la natura dell'arte, e che era ed è il vero e solo modo di porla ». CROCE, *Estetica*, 196-97. — Il ROSTAGNI, op. cit., p. 8, lo dice: « famoso e magnifico confronto ». Ma vedi ib., pp. 8, 84, 96, 129.

(2) *Εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον*, '51 *a*, 12, e *passim*. Su questa espressione torneremo tra breve.

(3) Notevolissima l'espressione *οἷα ἂν γένοιτο*, '51 *b*, 5 (vedi qui p. 300 sg.).

(4) Qualunque siano i nomi, alla poesia è indifferente: tutto al contrario, invece, per la storia. Quello che alla poesia importa

Digitized by Google

È necessario, inoltre (cap. 23), che la storia riferisca gli avvenimenti nella loro successione precisa, quand'anche non siano tra loro in connessione: la battaglia di Salamina e quella di Imera furono contemporanee, ma indipendenti. Invece, tra i fatti della poesia è necessario un intimo legame di causalità: Omero non cantò tutta la guerra di Troia, ma solo una parte dei fatti, tale che risulta in sè compiuta ed organica. In conclusione (cap. 9), e secondo un mirabile concetto che sta come a fondamento della *Poetica* (cap. 1, '51 *b*, 28, e qui p. 319), *il poeta deve esser poeta piuttosto di miti che di versi, in quanto egli è poeta secondo la mimesi, che è mimesi di azione.* Egli può bensì poetare anche su fatti realmente accaduti, ma ciò non di meno egli è poeta: perchè nulla impedisce che dei fatti accaduti alcuni siano tali che è verisimile che accadano e tali che appariscano possibili ad accadere: egli è appunto poeta sotto questo rispetto (1).

sono le persone che agiscono, quali tipi o simboli universali. Così nella commedia nuova, osserva Aristotele, i poeti fanno uso di nomi a piacere. Invece la Tragedia si attiene di più alla tradizione, sia storica, sia leggendaria: ma è anch'essa libera nelle sue invenzioni, tanto nei fatti, quanto nei nomi.

(1) Per l'importantissima espressione.... *ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν κτλ.* ('51 *b*, 28), vedi qui pp. 314 n. 1 e 337 n. 1. Il BYWATER traduce: «.... inasmuch as he is a poet by virtue of the imitative element in his work, and it is actions that he imitates». Il VALGIMIGLI invece (p. 34): «.... in quanto egli è poeta solo in virtù della sua capacità mimetica [cioè creatrice], e sono le azioni che egli imita [o crea, non i versi]». E aggiunge, ib., n. 4: «Qui, poichè mi pareva [le parole *μιμητής*, *ποιητής*, ecc.] accennassero in modo più deciso all'attività creatrice del poeta, mi permisi, traducendo, quei compimenti». — Mi basti, qui, solo una osservazione specifica. La preposizione *κατά* non sembra aver senso attivo di causa o di mezzo, bensì, piuttosto, vorrà dire: *rispetto a..., in conformità, a seconda di...*, e simili, cioè, *della mimesi* che il poeta compie, e che è mimesi di azioni. L'espressione è contrapposta, virtualmente, a *κατὰ τὸ μέτρον*, come è implicito nel senso, e come realmente lo è a p. '47 *b*, 15, dove appunto non hanno significato diverso da quelli predetti nè la preposizione *κατά*, nè la parola *μίμησις* che poche righe prima ('47 *a*, 16) era stata usata nel senso esplicito che dicemmo. Più innanzi, '60 *a*, 7, troviamo *οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής* = poichè non è imitatore *sotto questo rispetto*, se o quando faccia questo. — D'al-

Digitized by Google

L' universale.

Che cos' è, dunque, l' *universale* ? (1). Se ne discute ancor oggi dopo tanti secoli. Stando alle precise parole di Aristotele, che or ora abbiamo riassunte, l' universale sarebbe come un processo di generalizzazione per cui il fatto individuale perde

tronde, in tutta la *Poetica*, sarebbe questo l' unico caso (come dalla nota dello stesso VALGIMIGLI) in cui la parola *μίμησις* avrebbe un significato, diciamo così attivo, esprimente una dote spirituale, una forma di attività mentale: laddove, per lo più, denota e si riferisce a qualità delle arti o a caratteri dei loro prodotti. L'artista, dunque, è *μιμητής* (così è da intendere) in quanto compie una *μίμησις*, cioè un'opera che vuol essere *mimetica*, riproduttrice di qualcosa. Per il significato di *κατὰ* cfr. '51 *a*, 37 (*κατὰ τὸ εικὸς ἢ ἀναγκαῖον*);' 53 *a*, 22 (*ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην τραγῳδία*); '57 *a*, 19 sgg.; poi tutte le espressioni come *κατὰ φύσιν*, *κατὰ δόξαν*, *κατὰ ἀλήθειαν*, e simili; e anche *ὁ κατὰ τὸν νοῦν βίος* (*Eth. Nic.*, 1178 *a*, 5): nelle quali l'accusativo esprime un fatto, in certo modo, esteriore, oggettivo, quale regola a norma di un dato procedimento. Vedi la nota dello stesso VALGIMIGLI a *Phaed.*, 94 *d*.

(1) Cfr. qui p. 314 n. 1. Agg., p. es., *Rhetor.*, I, 2, 356 *b*, 30 : *οὐδεμία δὲ τέχνη σκοπεῖ τὸ καθ' ἕκαστον*; e ib., II, 4, '382 *a*, 4; e il cap. 21, dove si parla un po' diffusamente del *καθόλου* a proposito dello *γνωμολογεῖν*. Così nel cap. 5 del lib. VI della *Metafisica* è detto che ogni scienza concerne ciò che sempre è, o che è per lo più, non essendovi scienza dell'*accidente*. Anzi, fino dal lib. I, cap. 1, è stabilito che l' *esperienza* (*ἐμπειρία*) è cognizione del particolare, l' *arte* (*τέχνη*, p. es., qui, la medicina) è cognizione degli *universali*: chi questa possiede, conosce anche il perchè, la causa, delle cose: l'altra non basta. Inoltre, la prima è più prossima alla *ἐπιστήμη*, e si può insegnare, l'altra no. Da un punto di vista, diciamo, della pratica artistica, viene segnalato nella *Poetica*, '49 *b*, 7, il nome di Cratete, come quegli che abbandonò la commedia di carattere personale e fece composizioni di argomento generico (*καθόλου*). Invece i poeti giambici *περὶ τὸ καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν*: come, più che l'antica, la commedia nuova ('51 *b*, 14 e cfr. '48 *b*, 27). Osserva il CARLINI, traduz. dell'*Eth. Nic.*, p. 62, nota: che Aristotele ammette il *καθόλου* in due sensi, o come nozione astratta, predicato comune di cui tratta l'*Organon*; o come concetto reale, concreto, fondamento dello sviluppo dell'essere in tutte le forme particolari, non mai fuori di esse.

Digitized by Google

il carattere di realtà contingente per quello di mera possibilità; o, anche, una idealizzazione per cui il fatto particolare si trasforma in verità universale. Lo storico riferisce quello che realmente accadde, e quando e come accadde; e i fatti realmente accaduti egli ripete nella loro connessione di tempo. Il poeta, invece, rappresenta cose credibili, e nel modo come esse potrebbero, verisimilmente o necessariamente, aver luogo: e anche i fatti veramente accaduti egli presenta sciolti dalla loro effettiva storicità, non più connessi cronologicamente, ma coerenti tra loro spiritualmente, quali significazioni di una possibilità e probabilità non contingente e caduca come nella realtà empirica. Così, nella poesia, il nome, anche se storicamente dato o comunque tradizionalmente fissato e noto, non ha più valore in se stesso, poichè perde la sua oggettività storica, e il personaggio che lo porta, diviene un simbolo, un carattere altamente espressivo di universalità umana. Ifigenia ed Ulisse, a quanto dice Aristotele più tardi ('55 *b*, 3 sgg.), altro non sono, quali il poeta ce li presenta, che una giovane donna e un uomo, umanamente possibili, tanto che, quasi perdendo le loro particolari designazioni, i loro specifici riferimenti, divengono espressioni generiche di contenuto universale (1).

Dunque possiamo, con Aristotele, ripetere che la poesia, ben lungi dall'essere una riproduzione servile del particolare contingente, una copia esatta della comune realtà, è invece una ideale contemplazione delle singole cose, una visione siffatta che trascende la caducità del momento particolare, e trasforma il singolo nell' universale, il morituro nell'eterno. E perciò egli dice che la poesia si accosta e somiglia alla filosofia, più che la storia. Sicchè poeta e filosofo, fino ad un certo segno, quasi procedono insieme, poichè hanno come uno stesso oggetto di visione nella stessa realtà oggettiva; ed entrambi,

(1) Vedi il VALGIMIGLI, pp. 33 n. 3 e 69 n. 5: di cui gioverà consultare anche il cap. VII dello scritto su *Dione* (vedi qui p. 321 n. 1). Vedi anche il FINSLER, op. cit., pp. 149 e 201; e il ROSTAGNI, op. cit., pp. 26 e 101: i quali dànno, naturalmente, un apprezzamento diverso di questi concetti aristotelici. Di quest' ultimo vedi anche il citato articolo *Sui « Caratteri » di Teofrasto*, p. 428.

Digitized by Google

in modo e grado che pur differiscono, sanno cogliere nel fatto attuale la verità ideale, e dalle singole esistenze assurgono a forme universali, diversamente concepite ed espresse. Non altrettanto lo storico.

Aristotele, è noto, fu un genio divinatore che ebbe mirabili presentimenti di conquiste moderne in più campi del pensiero. Nel problema eterno dell'arte, la sua grandezza sta nell'aver affermato di essa un valore teoretico, per cui seppe giudicarla capace di riesprimere il reale contingente in una nuova realtà superiore. Egli, infatti, ha riconosciuto all'intelletto, oltre che l'attitudine ad interpretare scientificamente il reale, oltre la grande filosofia dei concetti, anche la particolare attività di riprodurre il contingente in imagini di eterna ed universale bellezza. E in tanto è più grande la sua importanza, in tanto il suo merito è più insigne, in quanto egli si oppone alla condanna del divino maestro, che giudicò la mimesi artistica, teoreticamente e moralmente, un inganno. All'esclusiva asserzione che la sola filosofia possa attingere il vero, risponde Aristotele che appunto anche l'arte è un po' filosofia, e che quello che esprime, è anch'esso una verità, concreta e degna di essere; e contro il concetto di un mondo ultraterreno, di un universale sovrasensibile, Aristotele risponde che anche dalla realtà contingente si può indurre l'universale, perchè al mondo sensibile è intimamente congiunto l'intelligibile. E sebbene egli non svolga a fondo il suo concetto teorico dell'arte, e le sue definizioni concise lascino qua e là adito a dubbi e sembrino dar luogo a contradizioni, pure è ben chiaro questo concetto fondamentale della *Poetica*, e della importanza di certi geniali principî non si può dubitare (1).

(1) Il CROCE, dopo aver riconosciuto ad Aristotele il merito che dicemmo (qui p. 344 n. 1), continua: « Ma non appena Aristotele cerca di determinare il significato di queste parole, cade in contradizioni e fallacie; e quel certo *universale* della poesia, ch'è il *possibile*, sembra identificarsi, presso di lui, con l'universale scientifico o con la verità storica, con la verisimiglianza o con la necessità (*τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*), e il particolare della storia non è chiarito altrimenti che con esemplificazioni: « ciò che Alcibiade fece e ciò che gli capitò ». Aristotele, insomma, messosi così bene in via per scoprire il fantastico puro, proprio della poesia, resta a mezzo

Digitized by Google

In che consiste, allora, il valore teoretico della mimesi? Nel cogliere ed esprimere le eterne essenze immanenti nelle cose singole; ovvero nell' interpretare il singolo stesso e riprodurlo scevro del suo empirismo accidentale?

Si è risposto in un modo e nell'altro (1).

A noi, per il significato che in Aristotele ha la parola mimesi, basti qui stabilire per ora che, nell' un caso e nell'altro, esso è pur sempre quello di imitazione, o, se più piace, poichè il concetto si è ampliato, ideale riproduzione del reale. E il termine non è « inadeguato » (2). Perchè, sia che l'arte consista (secondo Aristotele) nella comprensione ed espressione delle essenze colte negli oggetti particolari; sia che essa contempli gli stessi oggetti particolari e li spogli del loro carattere empirico e così li riviva idealizzati, l'arte, in quanto, nell'un caso e nell'altro, presuppone il reale contingente, e da questo

del cammino, incerto e perplesso ». Un tentativo di spiegazione conciliativa fu fatto dal dr. M. MESSINA GANGI, *L' universale nell'arte secondo Aristotele* (Veroli, tip. Reali).

(1) L' interpretazione idealistica della mimesi (seguìta, cfr. qui p. 281 nn. 1 e 2, ha maggioranza grandissima, dal FRACASTORO al BUTCHER) è riassunta dal VALGIMIGLI come abbiamo riportato a p. 314 n. 1. Secondo il BUTCHER (*Aristotle's theory of poetry etc.*, p. 121 sgg.) l'universale *rappresentato* dalla mimesi è « una forma purificata di realtà sciolta da ciò che è accidentale e liberata dalle condizioni che ostacolano il suo sviluppo ». Perchè le creazioni dell'artista « sono formate di quelle linee ideali che la natura ha tracciato: le cui indicazioni, la cui guida, sono ciò che egli segue. Egli ugualmente mira a qualcosa di meglio dell'attuale. Il suo prodotto è una nuova cosa, non la cosa attuale dell'esperienza, non copia della realtà, ma un *βέλτιον* », ecc. Il Valgimigli, come sappiamo, segue una sua propria interpretazione che potremmo dire ultraidealista, alla quale aderisce il DE RUGGIERO, pp. 86-87, op. cit. (qui p. 309 n. 1): secondo cui, Aristotele, con le leggi del *verisimile* e del *necessario* (di cui diremo fra poco), « intende significare l' intrinseca coerenza spirituale degli elementi della rappresentazione artistica, e non la loro commisurazione a un modello oggettivo. L'universalità dell'arte non consiste dunque nella comprensione delle essenze, libere da ogni contatto con ciò che è particolare, ma in un modo di vedere il particolare stesso fuori della sua contingenza empirica, rivissuto e idealizzato nello spirito dell'artista ». Vedi qui, p. 378.

(2) Come sembra al DE RUGGIERO, ib., p. 87.

Digitized by Google

soltanto si parte per riesprimerlo in nuove imagini o simboli universali, più belli, in quanto l'arte fa questo, è appunto riproduzione, sia pure per libera somiglianza. Dalla realtà, infatti, l'arte o desume direttamente l'universale e lo riesprime, o da essa stessa, seguendola, riplasma idealmente il particolare. Perciò il mondo empirico, nel sistema di Aristotele, è pienamente giustificato quale necessario substrato dell' arte; la quale, a sua volta, è fatta degna di esprimere un *universale*, realtà nuova che trascende bensì quella comune, ma anzichè rinnegarla, si riconcilia tanto con essa quanto con l' universale che in essa stessa coglie il filosofo.

Ora, quando l'artista fa questo, egli segue, sì, principî che sono inerenti al suo spirito, che sono, come oggi diremmo, la sua stessa fantasia creativa; ma sono anche principî della realtà, ed hanno i loro corrispettivi nella concretezza della vita a cui necessariamente si attengono ed uniformano. Ad Aristotele, e in generale agli antichi, come accennammo, la creazione artistica apparisce sempre nella sua stretta connessione col reale fenomenico, in un suo conformarsi necessariamente su quello, pur con la indipendenza che le consente di trasformarlo in meglio. Infatti per lo stesso Aristotele l'arte non è ancora il fantastico puro: essa aderisce tuttora intimamente al particolare ed al reale, per poter essere, come egli vuole, cosa concreta e universalmente credibile; e dipende dal contingente empirico, per poter essere, come egli stesso vuole, espressione del *verisimile* e del *possibile*: sia, essa, pittura che compie il ritratto dal vero, sia tragedia che rielabora il mito o la storia, sia commedia che rappresenta il ridicolo della realtà quotidiana; e tutto essa riesprime in quelle forme appunto che sono più adatte a ridare la giusta impressione del vero. Nulla rappresenta la mimesi che non abbia una sua risonanza concorde nella vita comune, e che di questa non apparisca un riprodurre per somiglianza, idealizzando e migliorando. Donde la gioia del riconoscere, e del facile apprendere, ora un particolare ritratto, ora un più ampio processo di vita, riconoscibili appunto nelle nuove espressioni di verità universale di cui l'artista li riveste. Il fatto singolo ed obbiettivo, colore figura avvenimento, sono tutti elementi della realtà che concorrono alla

Digitized by Google

formazione dell'opera d'arte e che nella mimesi appariscono come in una trasformazione di cui furono essi gli oggetti, essi i modelli particolari del simbolo universale in cui rivivono. La storia non è mimesi perchè ridice la pura e nuda verità, di cui è copia fedele. Ma il ritratto che il pittore eseguisce dal vero, riesce più bello che il suo stesso originale, in quanto è mimesi che ne sorpassa il contingente realismo. Anzi la mimesi, come sappiamo, rende piacevole, riproducendolo, perfino il vero che ripugna, perchè imitazione che ne afferra e ferma un significato universale al di sopra del crudo empirismo di cui la realtà lo ricinge. E in quanto sono mimesi, anche i fatti atroci della tragedia arrecano diletto (53 *b*, 12: *ἡ διὰ μιμήσεως ἡδονὴ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου*).

L'opera d'arte, insomma, è come un riflesso luminoso di questo nostro mondo, da cui essa s' irradia, e su cui, a sua volta, rimanda più vividi i raggi rifranti; o come l'eco di una voce che sorge dal mondo stesso e vi riecheggia pei secoli, universalmente raccolta ed intesa (1).

Il verisimile e il necessario.

A fondamento della unità del mito e della possibilità dei fatti poetici sta, come abbiam detto, il principio della *verisimiglianza* o *necessità*, del cui significato si è parimente discusso fin dal Rinascimento (2). A noi qui bastino poche osservazioni.

(1) Dell' *universale* e del *particolare*, rispetto all'arte, si discute, com' è noto, ancor oggi: basti, p. es., vedere lo scritto di G. GENTILE, *Dante e Manzoni* (Firenze, Vallecchi, 1923), che riprende in esame l'eterno e seducente problema dell'arte.

(2) Ricordo, p. es., il ROBORTELLI: vedi SPINGARN, op. cit., p. 34. Ai nostri giorni molto e acutamente ne ha discorso il FRACCAROLI, *L' irrazionale ecc.*, p. 475 sgg. Il VALGIMIGLI, *Introduzione*, p. XXII sgg., lo interpreta come «legge dell' intima coerenza dell'opera d'arte», fondandosi specialmente sui capp. 7, 9 e 23, che egli giudica quelli centrali della *Poetica*: sicchè la mimesi che, secondo lui, è attività creatrice, avrebbe per criterio e segno fondamentale «unità e concentrazione».

Digitized by Google

L'espressione *εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον*, più volte ripetuta nella *Poetica*, apparisce subito come una formula d' uso corrente (1). In Aristotele qualche volta *εἰκός* è da solo, qualche altra è unito ad *ἀναγκαῖον* in forma negativa: ma per lo più sono accoppiati mediante la disgiuntiva *ἤ*. Evidentemente sono due concetti affini, ma differenti, l' uno quasi una gradazione dell'altro: il necessario è, naturalmente, più che il semplice probabile o verisimile, e questo non implica sempre quello (2).

Orbene, la connessione che Aristotele vuole sia stabilita dall'artista tra i fatti che rappresenta, è come un legame di causalità che li giustifichi e indissolubilmente li unisca. È ovvio che, siccome l'arte, l' universale, non è nè la storia nè la comune realtà, così la verisimiglianza e la necessità a cui essa è tenuta, differiscono tanto da un legame di pura cronologia, quanto da uno svolgersi realistico di vita materiale; e poichè essa non espone in modo oggettivo i fatti accaduti, ma li rappresenta soltanto quali potrebbero (o dovrebbero) essere, così essi stanno tra loro in relazione più libera, connessi come sono da un vincolo spirituale.

Ma osserviamo, anche qui, che i due concetti, verisimile e necessario, derivano anch'essi dalla comune esperienza, anch'essi appartengono, in ultima origine, alla logica della ragione o del sentimento comuni. Gli esempi che Aristotele adduce, sono quasi tutti assai chiari e semplici; e il modo come li giudica, è dal punto di vista di uno spettatore, o di un lettore, della vita quotidiana. C'è molta differenza, egli dice ('52 *a*, 20), se un fatto avvenga semplicemente dopo di un altro, o, invece, per conseguenza verisimile o necessaria. Il quale principio egli vuole applicato specialmente ai riconoscimenti, alle peripezie e ai caratteri, di cui discorre, con esempi, in vari capitoli. Ad esempio, il riconoscimento può avvenire anche per sem-

(1) Infatti i due termini appartengono al linguaggio retorico e li ritroviamo, così uniti, già prima in PLATONE: p. es. *Leg.*, 656 *b*. ARIST., *Rhetor.*, I, 2, '357 *a*, 34 sg., definisce l' *εἰκός*: quello che accade per lo più, relativamente alle cose possibili, ed è, rispetto a ciò di cui è *verisimile*, come l' *universale* rispetto al *particolare*.

(2) Tuttavia, di solito, si traduce la disgiunzione *ἤ* con un *e*, non esattamente.

Digitized by Google

plice ragionamento: «era verisimile che Oreste *sillogizzasse*: come già mia sorella, così anch'io sarò sacrificato» ('55 *a*, 7; e '55 *b*, 10). I due casi, quello dell'uomo astuto e cattivo che viene ingannato, e quello dell'uomo forte, ma ingiusto, che è vinto ('56 *a*, 21), sono possibili così nella tragedia come nella vita comune. Difatti Aristotele stesso si appaga qui del motto di Agatone: esser verisimile che accadano cose non verisimili. E con questo, ancora una volta, il filosofo ci riconduce alla natura delle cose reali e della vita umana (1).

È vero che gli esempi sono da intendersi con grande larghezza, quali casi tipici, molto approssimativi; o quali espressioni sintetiche di cui giova coglier lo spirito. Ma se essi debbono anche significare qualcosa in se stessi, è manifesto che corrispondono ad ovvie constatazioni, impressioni spontanee di senso comune. Tali, in realtà, debbono essere i fatti rappresentati dall'arte, da apparire, a chiunque li osservi, in tutta la loro probabile e credibile possibilità di accadere (2).

Senza alcun dubbio la visione del filosofo è assai più ampia quando egli afferma la necessaria organicità di tutta un'opera d'arte, in cui la verisimiglianza o la necessità delle singole parti, l'una rispetto all'altra, non sono più valutabili alla stregua dei più semplici criteri comuni. Ma non per questo sarà proprio raggiunto il principio moderno della coerenza estetica, che, di certo, ha un senso più comprensivo e profondo di quello che Aristotele non possa, allora, aver concepito. Intanto egli ha esclusi dal suo concetto di mimesi taluni generi d'arte, per i quali noi parleremmo ugualmente di coerenza estetica; ed altresì, degli elementi infiniti di un'opera d'arte, egli ha data preferenza a taluni soltanto. Si badi: Aristotele pensa

(1) Il motto è ripetuto in un luogo importante di cui parleremo (vedi p. 361), come anche in *Rhetor.*, II, 24, '402 *a*, 10. Il VAHLEN-SCHÖNE, p. 87, osserva come questo *verisimile* dei Sofisti e di Agatone non sia quello stesso che Aristotele, con la *necessità*, considera legge del dramma; ma, invece, come un debole ripiego del poeta che indulge a sè e al pubblico.

(2) Lo *Schol. ven.* B a *Iliade*, II, 73 sgg., dice che, secondo Aristotele, non è poetica la soluzione *ἀπὸ μηχανῆς*: perchè, invece, la soluzione deve scaturire dal mito stesso, ed *è poetico μιμεῖσθαι τὰ εἰωθότα γενέσθαι.*

Digitized by Google

principalmente, anche qui, al concatenarsi degli avvenimenti mediante i quali si svolge un'azione, ad una *σύστασις πραγμάτων*, quale ci pongono innanzi, principalmente, l'epica e la drammatica. Perciò egli insiste anche su di una ben misurata estensione; laddove l'arte, per i moderni, va da una qualsiasi breve espressione ad una grande epopea o romanzo.

Anche rispetto ai caratteri dei personaggi, la coerenza deve manifestarsi in quello che essi, nell'azione mimetica, dicono o fanno, sicchè è verisimile o necessario che uno di un dato carattere dica o faccia cose conformi alla sua natura; ed è verisimile o necessario che questo accada in seguito a quello (1). Dunque è sempre un manifestarsi esteriore, come nella vita reale, a cui l'arte sempre è collegata quale imagine al proprio modello. Aristotele non direbbe verisimile o necessario, se non pensasse ad una realtà cui riferirsi come a termine di paragone e stregua di giudizio: sebbene i rapporti tra questa e la realtà più ideale dell'arte saranno ancora suscettibili di una ulteriore indagine da parte del filosofo. Ma noi qui dobbiamo constatare che egli, talvolta, mostra perfino di credere che le facoltà logiche e razionali siano sufficienti alla creazione poetica (2), e quindi, possiamo aggiungere, anche alla coerenza estetica.

(1) '54 *a*, 35 sgg. Vedi la nota 3 a p. 57 del VALGIMIGLI, a questo luogo, che a lui sembra «concludere mirabilmente la teoria degli *ἤθη* », in rapporto alla coerenza, che egli vede applicata qui, come prima, all' unità dell'azione drammatica e al rapporto di successione tra i fatti. — A proposito della *πονηρία* di Menelao nell'*Oreste*, della quale molto si è discorso anticamente (vedi ib., p. 56 n. 4). Aggiungo, di passaggio, che nell' *Eth. Nic.* (III, 1, '110 *a*) Aristotele trova ridicole le *necessità* che in Euripide spinsero Alemeone al matricidio. Questo giudizio, ancorchè in sede di etica, non è grettamente moralistico, ma procede da un punto di vista più ampio.

(2) Così riconosce lo stesso VALGIMIGLI, p. 68 n. 2. Troppo reciso l' EGGER, *Essai etc.*, p. 260: «.... il aborde en logicien la poetique et il place en quelque sorte la poesie, comme le syllogisme, sous le joug absolu de la raison». Così pure il ROSTAGNI, op. cit., p. 67 (cfr. pp. 42 e 118): «La regola del *verisimile* e del *necessario* è prima di tutto e insieme a tutto un principio di logica formale: e corrisponde al verisimile e al necessario su cui abbiamo detto poggiare la parte pragmatica della disciplina sorella, la Retorica. Tant' è vero il carattere logico di questo principio che per causa di esso l'au-

Digitized by Google

Basti, dunque, riconoscere che, anche in questo, egli si è posto mirabilmente sulla via giusta, come intravedendo in parte quello che una teoria moderna afferma. Ma non dimentichiamo che, già prima, Platone aveva paragonato l'opera letteraria ad un perfetto organismo vivente (1).

Più importa a noi aver rilevato questo concetto aristotelico per il significato di mimesi, e concludere che, anche rispetto al *verisimile* e al *necessario*, l'arte, secondo Aristotele, è mimesi o riproduzione. Perchè quei principî hanno le loro radici nella vita comune e, pur nel più libero uso che il poeta ne fa, essi non sono sostanzialmente diversi da quelli che noi osserviamo ogni giorno: e nell'opera d'arte essi debbon rivivere in modo che ci sia dato subito di ravvisarli. Per questo il filosofo, ancora, insisterà che i fatti poetici debbono risultare possibili e credibili. Dunque egli ha sempre in vista la realtà della vita, che è anch'essa verità vera, non ombra o parvenza, come già per Platone. La poesia ne riflette e ne ridà una imagine più viva e più bella: e in tanto essa nasce e vive, in quanto trae origine e nutrimento dal reale, sorgente unica sia del nostro sapere che delle nostre finzioni spirituali (2).

tore è inclinato ad escludere situazioni, fatti, atteggiamenti che dichiara *irrazionali, falsi* ed *impossibili* e che pur tuttavia per il loro effetto passionale e fantastico e per il piacere che procurano nessuno si arrischierebbe ad eliminare ». E cita, in proposito, '60 *a*, 11 sgg. e '60 *b*, 23 sgg., sui quali punti, importantissimi, torneremo fra breve. Bene a proposito invece l'acuta osservazione specifica del PASQUALI, nei citati *Studi sul dramma attico* (in *At. e R.*, aprile-giugno 1918, p. 67): « Aristotele nella *Poetica* (1454 *a*, 34) chiama la figura della protagonista « un modello d'ineguaglianza, perchè l'Ifigenia del principio non somiglia punto a quella del seguito ». La censura, se meritata, colpirebbe in pieno petto, ancor più che questo, altri personaggi di quel dramma, Agamennone e Menelao. Ma i filosofi, per eccesso di razionalità e difetto di sensibilità, sbalestrano talvolta quando giudicano di determinate opere d'arte. Certo, il carattere di Ifigenia non è impostato sur una nota sola, e perciò appunto presenta contradizioni, che balzano agli occhi del lettore superficiale. Ma appunto nelle contradizioni, appunto nei rapidi passaggi da un sentimento al più opposto si mostra ciò che ribolle in quall'anima ».

(1) Vedi, qui p. 340 n. 1.

(2) Il FRACCAROLI, *L'irrazionale ecc.*, p. 475, dice che tra il *verisimile* della realtà e quello dell'arte passa una notevole differenza. Ma

Digitized by Google

L'irrazionale e l'impossibile.

Alla tesi che dicemmo ultraidealista della mimesi, intesa quale attività creatrice, sembra in verità fornire un buon argomento il cap. 25, a cui serve di necessaria premessa la fine del precedente. Aristotele, riferendosi a quanto aveva detto nel cap. 9, riafferma che nella tragedia occorre il *meraviglioso* (*τὸ θαυμαστόν*) che colpisce e sorprende la nostra aspettazione, d'improvviso, ma non senza una ragione. Così come accade nella vita, che certi fatti meramente fortuiti sembrano determinati da un fine prestabilito: per esempio la statua di Miti in Argo che, cadendo, uccise proprio il colpevole ('52 *a*, 4 sgg.). Nell'epica poi è ammesso anche l'*irrazionale* e perfino l'*impossibile*, come altresì nella pittura (1).

Si può dire: Aristotele, dunque, riconosce alla poesia tale libertà che, per questa, non soltanto differisce, essa, dalla comune realtà, ma perfino le contrasta e ne viola le leggi. Ora, una libertà così fatta non può venire all'arte se non da se stessa, in quanto opera di attività creatrice, di fantasia pura.

Ma è proprio giunto Aristotele a questo? Ha qui sorpassata la sua concezione consueta che il reale sia l'unica fonte viva e perenne dell'arte, ad esso inseparabilmente congiunta?

In questo cap. 25 Aristotele affronta alcuni problemi generali di arte, discussi al suo tempo, per difendere la poesia contro le accuse che si movevano ad essa anche dal punto

aggiunge che il vero contingente occupa i nostri sensi e la nostra ragione, e ad esso informiamo il nostro intelletto. L'ideale, se va oltre il reale, non lo esclude però, ma lo comprende: e perfino ciò che è fuori del mondo dei sensi (p. es. il concetto di Dio) non può, in arte, sostenersi sulle ali, senza prender fiato di tanto in tanto. Nè c'è per noi altro modo di conoscere se non il giudizio di paragone: e anche ciò che oltrepassa i limiti della nostra contingenza quotidiana, non può per noi acquistare valore alcuno, se non si mette in rapporto con questa contingenza. — È ovvio che tali considerazioni giustissime possono opportunamente applicarsi al concetto in certo modo realistico che Aristotele ha dell'arte quale mimesi della vita.

(1) '60 *a*, 13; '60 *b*, 20; '61 *b*, 9 e *passim*. Cfr. '60 *a*, 35 (dove è detto *ἄτοπον*); '60 *b*, 2 e '61 *b*, 5.

Digitized by Google

di vista della verità, che è quanto dire della sua connessione col reale. C'era chi biasimava le rappresentazioni poetiche, o pittoriche, *ὅτι οὐκ ἀληθῆ* ('60 *b*, 33 e 36): anzi, a quest'accusa, in fondo, si riducevano quasi tutti gli *ἐπιτιμήματα*, qui da Aristotele confutati (1). Il quale, badando sempre a riconciliare l'arte col vero, sa ben spiegare come certe deviazioni si possano ammettere (2).

Dopo aver già stabilito che la poesia non ha il compito di riferire storicamente le cose, ma di rappresentarle come *possibili* (*οἷα ἂν γένοιτο*), qui ora egli riduce a tre grandi categorie tutti i possibili oggetti dell'arte. Dico dell'arte, poichè in questo punto, così conclusivo, egli torna ad insistere, anzi tutto, che il poeta è *μιμητής* «proprio come il pittore o un altro artefice di imagini» (*εἰκονοποιός*), e che, come tale, necessariamente egli è tenuto a riprodurre le cose, o quali furono o sono, o quali si dice o si crede che siano, o quali dovrebbero essere ('60 *b*, 10). È quanto dire che l'arte si rivolge e, in certo modo e misura, si attiene o alla storia o alla tradizione, cioè alla verità accaduta o alla comune opinione; oppure dell'una e dell'altra esprime una sua propria idea; sicchè le cose, o vere o credute o anche fittizie, ma pur sempre conformi a verità, appariscono quali realmente dovrebbero essere. Già sappiamo, del resto, che anche l'accaduto della storia, per opera dell'artista, apparisce migliorato, come il reale in una pittura. Qui poi Aristotele ha distinto i tre casi, oltre che per la sua tendenza scientifica a definire e a classificare, anche per rispondere subito agli avversari, che l'arte, quand'anche, come essi l'accusano, non si attenga alla comune verità, o persino ne devii, può farlo a buon dritto, perchè il suo compito specifico è appunto quello di migliorarla, sicchè apparisca quale potrebbe e dovrebbe realmente essere. Ricordiamo che per l'arte, in quanto mimesi, piacciono anche le riproduzioni della realtà ripugnante.

(1) Tra gli oppositori è facile riconoscere subito Platone: vedi specialmente *Resp.*, III, 377 sgg., 391 sgg.; e *passim* nei varî dialoghi.

(2) Vedi la n. 1 a p. 130 del VALGIMIGLI, che molto lucidamente riassume e spiega questa parte della *Poetica*.

Digitized by Google

Ora, se gli avversari dicono che non sono possibili uomini quali Zeusi ha dipinti, possiamo appunto rispondere che essi sono qualche cosa di meglio ('61 *b*, 12). E se dicono che non sono vere le figurazioni poetiche, si può rispondere, con Sofocle, che esse sono quali dovrebbero essere: laddove Euripide ci rappresenta gli uomini « quali essi sono » ('60 *b*, 34; e '53 *b*, 22). Le cose quali *debbono essere*, naturalmente sono quelle che, in casi esemplari, ci è dato realmente di constatare nella vita, oppure quelle che l'artista si foggia, idealmente più belle dell'ordinario, ma pur sempre movendo da elementi reali della vita, presi a modello. Il pittore stesso, già lo sappiamo, riproduce direttamente dal vero un tale ritratto che supera l'originale; oppure, da più modelli reali, egli astrae una figura perfetta.

Il poeta, dice altrove Aristotele ('53 *b*, 22), è tenuto a rispettare le tradizioni mitiche nelle loro linee fondamentali; e nella tragedia si mantengono i nomi tramandati, perchè più credibili ('51 *b*, 15) (1): ora qui egli dice, in modo consimile, che le concezioni poetiche relative agli dèi hanno la loro giustificazione nel « così si dice »; e che si può scagionare il poeta dall'accusa di falsità, dicendo che tale era la realtà una volta ('61 *a*, 1, 2) (2).

Insomma, se il poeta espone fatti veramente accaduti, ce li deve presentare quali meramente probabili e possibili; se, viceversa, li inventa, essi debbono ugualmente apparirci simili al vero e perciò credibili. Alla espressione di prima, *οἷα ἂν γένοιτο*, qui corrisponde ugualmente per le tre diverse categorie predette, un *οἷα*, che nel suo senso piuttosto vago esclude il concetto di identità (3).

(1) Cfr., per altro, qui, pp. 344 n. 4 e 347.

(2) Leggiamo, ad es., in *Eth. Nic.*, 1113 *a*, 7-8: *δῆλον.... καὶ ἐκ τῶν ἀρχαίων πολιτειῶν, ἃς Ὅμηρος ἐμιμεῖτο.*

(3) Il VALGIMIGLI, *Introd.*, p. XL, osserva che la terza categoria delle cose quali dovrebbero essere, *οἷα εἶναι δεῖ*, è collocata sulla stessa linea delle altre due, in dipendenza dall' unico e comune verbo *μιμεῖσθαι*. « Il quale pertanto verrebbe ad avere, nello stesso punto e momento, due significati diversi ed opposti, di imitare semplicemente per la prima categoria e per la seconda, di idealizzare o immaginare o creare per la terza ». Si può ritorcere questa obiezione

Digitized by Google

Dunque, è compito dell'opera d'arte mostrarci una realtà non realmente accaduta, ma del tutto possibile; una verità non dimostrata, ma del tutto probabile: in una parola, un mondo non già identico al contingente, ma conforme a questo, e reale anch'esso di una sua concretezza convincente e credibile. Molto Aristotele insiste sul possibile ad accadere e sul credibile, non disgiungendo l'arte dalla realtà della vita da cui il filosoto non distoglie lo sguardo.

Ma egli ha considerato anche un problema più grave e difficile, da noi accennato: che l'arte possa perfino violare le comuni leggi del reale. Non è più, dunque, in relazione con questo? (1).

È una pura apparenza, risponde Aristotele, una illusione gradita: all'arte, sì, è concesso contravvenire alla comune verità, ma solo in quanto la violazione ci sfugge, sommersa nel diletto dell'arte; e solo a condizione che essa resti sempre *credibile*. Con due espressioni, al suo modo, mirabilmente sintetiche, egli dice: *Nell'arte occorre preferire l' impossibile verisimile al possibile non credibile* ('60 *a*, 27); e poi: *Rispetto alla poesia è sempre da preferirsi l' impossibile credibile all' incredibile, anche se questo sia possibile* ('61 *b*, 11) (2).

Come l'arte dev'essere superamento del suo modello, perchè mimesi e non copia, così essa, nei suoi prodotti, si foggia una sua realtà che, pur dovendo somigliare alla nostra comune, supera questa e le sue inflessibili leggi. Anche l'arte abbisogna del *verisimile* e del *necessario*, attinti, in ultima

dicendo che, viceversa, qualora intendessimo *μιμεῖσθαι* nel senso di *creare*, e simili, i fatti della prima e della seconda categoria, che allo stesso Valgimigli appariscono designare «la realtà vera e propria», non avrebbero senso quale oggetto del verbo in uno di quegli altri significati. Le facoltà artistiche agiscono, secondo questi antichi, sempre quali *mimesi*, cioè ispirazione che muove dal reale: e appunto per questo, *οἷα εἶναι δεῖ* significa un meglio rispetto ad esso reale, di cui precisamente la mimesi deve essere la riproduzione migliorata.

(1) È tuttora fondamentale, anche per questo cap. 25, la dotta e diffusa illustrazione del VAHLEN-SCHÖNE, cap. IV, 182 sgg. (LVI, 351). Vedi anche la n. 3 a p. 108 del VALGIMIGLI.

(2) Il pensiero sarà ripetuto molto più tardi dal BOILEAU, *L'art poet.*, III, 50: «L'esprit n'est point émû de ce qu'il ne croit pas», attraverso HOR., *De a. poet.*, 188.

Digitized by Google

origine, alla logica comune, a cui, come alla logica formale, abbiamo visto che Aristotele si attiene; perciò essi, anche nell'arte, si comportano in modo conforme a quello che nella vita comune: ma essi hanno altresì una maggiore libertà e larghezza, come più rapide sintesi, non di particolari, ma di universali. Sicchè all'arte può esser concesso anche l'*illogico* (1) e perfino l'*impossibile*: ossia, quelli che sembrano tali a giudicarli in se stessi, alla rigida stregua della realtà quotidiana. Ma non sono più tali nell'arte che aleggia e spazia più in alto, come libera imagine a larghi riflessi.

Per dire un solo caso tra mille di inverosimiglianza poetica, la regina Clitemnestra, nelle *Coefore*, esce in persona dalla reggia, e si trattiene sulla porta a parlare col figlio Oreste (2). Ma non si avverte l'inverosimile; perchè non è l'identità con la vita reale che noi dobbiamo cercare nell'arte, bensì una spirituale somiglianza. Nell'esempio citato occorre e basta, al poeta e a noi, che i due personaggi siano a fronte, i due caratteri in urto, e che l'azione, concepita come un frammento di vita commossa, si svolga e proceda incalzante, non importa dove. Il vero, sia del mito sia della storia, a cui qui l'arte vuol somigliare, non è già un realistico cerimoniale di corte, ma il colloquio tra una madre e un figlio, mortalmente nemici, un tremendo conflitto, umanamente vero, delle loro fatali passioni. D'altronde, la scena è conforme ad una maggiore semplicità della vita e dei mezzi tecnici d'allora; ed è ovvio che, se i tempi si affinano, anche le esigenze dell'arte si accrescono: sebbene, in ogni tempo, le opere davvero grandi non abbisognano di molti mezzi nè di molto realismo.

Cosicchè, nell'arte, cambiate le proporzioni delle persone e dei fatti rispetto al vero, cambiano di conseguenza i loro stessi rapporti reciproci, conforme ad altre analoghe leggi di un nuovo vero che differisce, da quello empirico, eppur molto gli rassomiglia. Le comuni esigenze della vita non possono più, tutte e a rigore, applicarsi ad uomini di proporzioni non

(1) Forma tipica, che rientra nella logica formale, è il *paralogismo*, di cui, come di altre *alogie*, si additavano esempi in Omero Aristotele ne parla a p. 60 *a*, 20 sg.; cfr. '55 *a*, 13.

(2) Cfr. Fraccaroli, *L'irrazionale ecc.*, p. 481 sgg.

Digitized by Google

identiche a noi, che vivono di una loro propria esistenza, non già della nostra medesima, sebbene su questa, e soltanto su questa, sia necessariamente foggiata la loro, a imagine e somiglianza.

Ed Aristotele, con una larghezza d'intuito che molto lo innalza sui proprî contemporanei, sente la infinita molteplicità dei casi possibili all'arte, come alla vita; e, pur scoprendo leggi e fissando norme, consente le necessarie eccezioni al loro libero corso. Poichè, già nella stessa vita, « *è verisimile che accadano spesso delle cose non verisimili* » (1).

Poi Aristotele insiste che l'arte ha una sua propria regola e norma (ὀρθότης) che differisce da quella della scienza politica o di un'altra qualunque τέχνη ('60 *b*, 13). Sicchè gli errori contro di queste non toccano l'arte in se stessa, la quale ha il suo proprio ed unico compito di libera riproduzione, in cui i particolari possono sfuggire inavvertiti, sommersi nella visione di un tutto armonico e compiuto in se stesso.

Platone, viceversa, come sappiamo, voleva che l'arte fosse commisurata e valutata alla stregua rigorosa di altre discipline (2).

(1) Il VAHLEN-SCHÖNE, p. 211 (cfr. p. 87), dice che questo è un modo di come si giustifica l'ἄλογον, riferendoci alla realtà in cui agisce anche il caso. Il CROCE, *Estet.*, p. 197 sgg., osserva che, siccome Aristotele qui concede all'arte l'*impossibile*, dopo averle dato per contenuto il *possibile*, essa arte non è « nulla di razionale, ma, d'accordo con la teoria platonica, imitazione di parvenza nella quale s'indugia la vana sensualità, cioè cosa di piacere »; e che quindi Aristotele, pur non giungendo veramente a tal conclusione, non riesce a debellare davvero la definizione platonica con un'altra saldamente costituita, pur riesaminando il problema con « mirabile acume ». Il ROSTAGNI, op. cit., p. 97 (cfr. qui p. 354 n. 2), dice che l'*irrazionale* e simili sono ammessi per via d'eccezione e di un compromesso con la pratica, e in quanto *credibili*, cioè tali da insinuarsi per il piacere o inganno artistico. — In realtà, è vano chiedere ad Aristotele più di quello che non potesse darci allora; e tanto meno la rinunzia al concetto edonistico, quando la ἡδονή appunto è il primo e più manifesto carattere dell'arte (vedi quel che ne dice lo stesso CROCE, *Brev. di estet.*, p. 21).

(2) Il FINSLER, op. cit., p. 162, dice che non consta se questa affermazione aristotelica sia diretta polemicamente contro Platone. Il VALGIMIGLI, *Dione*, p. 65, osserva: « Che i criterî di valutazione

Digitized by Google

Per un pittore, continua Aristotele, il credere erroneamente che il cavallo, correndo, muova insieme le due zampe di destra, o che la cerva femmina abbia le corna, è meno grave errore che il dipingere non riuscendo a ben riprodurre, cioè a dare una rappresentazione possibile e verisimile secondo il carattere suo proprio di universalità (1).

Poichè mimesi è idealizzazione del vero, è generalizzazione del particolare, non importano le violazioni di leggi singole e materiali. L'artista si foggia una sua rappresentazione del vero, che dev'esser con questo in armonia di somiglianza, e riconoscibile, a quel modo che è in armonia con se stessa: quando, così, essa è trasfusa nell'opera d'arte, lo spettatore ne è dilettato, riconoscendola e rivivendola nell' impressione sintetica che l'artista ne ha data. Una cerva, un cavallo, da lui riprodotti pur deviando in qualche parte dal vero, risul-

di un'opera di poesia non possano essere gli stessi che quelli di una opera di politica o di retorica o di qualunque altra arte; e che i pregi o i difetti di un'opera di poesia non possano esser giudicati se non coi criteri che emanano dalla essenza della poesia, anche questo nell'antichità fu intraveduto solo da Aristotele ».

(1) L'importante espressione *εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν* ('60 *b*, 32) è tradotta dal FINSLER, op. cit., p. 163: « .... als wenn er ein unähnliches Bild zeichnete »; dal VALGIMIGLI, p. 117: « .... che se [, pur sapendo ciò,] non fosse riuscito a raffigurare cotesta cerva [in modo riconoscibile, cioè] senza violare le leggi della mimesi ». Il VAHLEN-SCHÖNE, pp. 182, 187 sgg., bene illustra questo punto, fondandosi sulla distinzione tra la *προαίρεσις τοῦ μιμεῖσθαι* e la *δύναμις τοῦ μιμ.*: la prima è la scelta dell' argomento, il quale, se anche è errato rispetto ad una qualunque disciplina diversa dall'arte, non impedisce a questa il suo compito; e questo è un errore *κατὰ τὸ συμβεβηκός* ('60 *b*, 16), cioè contro una contingenza esteriore. Invece ha luogo un errore di arte, quando all'artista, in quanto *μιμητής*, fallisce la *δύναμις τοῦ μιμ.*, contro la natura e la *ὀρθότης* di essa arte, « deren Aufgabe die *μίμησις* ist, und das *ἀμιμήτως γράφειν* ist nicht Mangel der *προαίρεσις*, sondern ist Folge der *ἀδυναμία*, d. i. *ἀτεχνία* ». Poi cita *Eth. Nic.*, '140 *b*, 23: *ὁ ἑκὼν ἁμαρτάνων αἱρετώτερος*; e a p. 184 il lungo passo di *Polit.*, '331 *b*, 26 sgg.; e quello di *Magn. Mor.*, '190 *a*, 30: *ἴσως γὰρ ἂν ἐν γραφικῇ εἴη τις ἀγαθὸς μιμητής, ὅμως δὲ οὐκ ἂν ἐπαινεθείη, ἂν μὴ τὸν σκοπὸν ϑῇ τὰ κάλλιστα μιμεῖσθαι.* Il quale ultimo passo è citato anche dal MÜLLER, II, 83, e inteso nel senso che solo *il bello* sia, per la gioventù, oggetto di imitazione.

Digitized by Google

tano sempre, nella visione totale, conformi ad esso, e tali appunto essi appariscono nella nuova realtà riprodotta in cui sfuggono le singole alterazioni. Chè se tutto fosse esattamente osservato e ripetuto, si avrebbe piuttosto la copia o la storia.

Del resto, che l'artista, imitando, debba rappresentare piuttosto l'impossibile credibile che il possibile non credibile, risulta, a ben considerare, dal concetto stesso aristotelico di mimesi. Poichè la realtà, presa nella sua empirica storica concretezza, può includere elementi contingenti e coincidenze così singolari e aliene dal consueto che, mentre appunto per ciò non hanno carattere di credibilità per la comune coscienza, nulla poi ci dicono della natura vera delle cose, che anzi quasi l'oscurano con la stranezza stessa dei loro particolari; onde l'artista sarà tanto migliore imitatore, quanto più trascurerà questi elementi contingenti e incredibili (1). L'artista rappresenta principalmente la natura ideale delle cose, penetrando più addentro in esse che non lo storico, ne esprime quel carattere universale che è più conforme alla comune possibilità e più atto perciò a destare convincimento e credibilità. Anche il fortuito e l'imprevisto possono essere di grande effetto nell'arte, qualora però, una volta accaduti, sembrino determinati da un intimo fine e disegno prestabilito. Come accadde per la statua di Miti in Argo ('52 *a*; cfr. qui p. 356).

Ma lo stesso Aristotele sa opportunamente avvertire che un limite esiste anche alla libertà dell'arte, e che non sempre essa può comportarsi a tutto suo arbitrio rispetto al vero. Dicevano i Greci che gli occhi son testimoni più fedeli che gli orecchi, cioè più esigenti e meno facili ad ingannarsi (2). E perciò nella poesia epica è ammesso perfino l'*impossibile*, come alla tragedia si addice il *meraviglioso*: in quanto che nella tragedia i fatti si svolgono sotto i nostri occhi, che più facilmente possono offendersi: e sulla scena apparirebbe ridicolo l'inseguimento di Ettore, con i Greci immobili da una parte, e Achille dall'altra che li trattiene con un cenno del capo ('60 *a*, 15) (3). Contro l'affermazione che il dramma debba

(1) Cfr. p. 353 n. 2.
(2) Ma vedi qui più avanti, p. 368 n. 1.
(3) Cfr. VALGIMIGLI, *Dione ecc.*, pp. 44 e 62.

Digitized by Google

in ogni modo contenere l'*irrazionale*, Aristotele afferma recisamente che per principio non deve esserci, se non fuori dell'azione vera e propria (1).

In ogni caso occorre che siffatte licenze siano opera di un poeta quale Omero, che bene ha insegnato a tutti come dire cose false (2). Le irrazionalità dell'*Odissea* quanto allo sbarco ad Itaca non si sopporterebbero in un poeta che non fosse qual è Omero. Il quale ha saputo rendere probabile anche l'assurdità dell'inverosimile ('60 *a*, 35 sgg.): egli, anzi, lo sa così bene dissimulare che lo rende perfino gradito (ib. *b*, 2). Certo un artista quale Omero abbaglia veramente col fascino del suo poeticissimo racconto, in cui le digressioni più suggestive, i particolari più vividi si animano di una tale fresca ed efficace naturalezza, si snodano in tale fluidità di vita, che ci sembrano realtà vera; e tali ci sembrano, allora, anche i presupposti a cui si riconnettono, tale anche il quadro d'insieme a cui essi dànno sfumature e rilievi.

Il filosofo dunque ritorna, con mirabile coerenza di pensiero, al concetto fondamentale della sua definizione dell'arte, che è il possibile e il verisimile; e qui lo compie, dando, dal punto di vista di essa arte, la giustificazione dell'assurdo e dell'impossibile, esteticamente considerati. È chiaro, così, che viene ormai direttamente oppugnato, e, per allora, possiamo anche dire debellato, il fondamento delle due precipue accuse platoniche. Infatti, ora, l'arte trova tanto la sua ragione di essere teoreticamente, quale giustissima, anzi nobilissima mimesi, quanto la sua difesa morale contro l'accusa di mendacia e d'empietà. Il diletto dell'arte, già condannato da Platone come un dannoso turbamento dell'animo, apparisce ad Aristotele un'eccelsa sodisfazione della mente e dell'animo (3).

(1) Cfr. VALGIMIGLI, pp. 59 e 111.

(2) Cfr. *Metaph.*, I, 2, 20. PLATONE, *Resp.*, 377 *e*, 1: *ἐάν τις μὴ καλῶς ψεύδηται*. Ricordiamo che lo *ψευδῆ λέγειν* era per Platone il principale capo d'accusa morale contro i poeti.

(3) In questo punto noi possiamo accettare, nel suo concetto generale, la conclusione del VALGIMIGLI, p. 109, in nota: «E così lo *ψευδῆ λέγειν*, che costituiva per Platone il fondamento della condanna morale omerica, diventa per Aristotele un canone di bellezza e di creazione poetica»; e rimandiamo, ancora, al suo acuto scritto

Digitized by Google

Un luogo della « Fisica ».

Aggiungiamo qui un richiamo al luogo importante della *Fisica* (II, 8, 199 *a*, 5 sgg.): « L'arte, ora compie quello che la natura non può, ora, invece, la imita » (1). Cioè, l'arte (la parola è sempre da intendere in senso largo, comprendente anche i mestieri) segue la natura « come maestro fa il discente »: in quanto ne riproduce, per somiglianza, le opere; ovvero, imitandone i principî e i processi, compie quello a cui essa non giunga. Per questo, tra arte e natura è qui stabilito uno stretto rapporto di somiglianza; e anche perchè, come dice Aristotele, tanto l'una che l'altra hanno un loro proprio fine prestabilito a cui tendono senza deliberazione nè scelta. Tutto in natura, per intima forza e movimento, mira ad un fine; ed ogni arte, ugualmente, agisce conforme ad un fine su cui essa non delibera. Chè se la casa o la nave fossero tra le cose prodotte dalla natura, questa opererebbe al modo stesso che operano le rispettive arti: se, viceversa, l'arte creasse i prodotti della natura, farebbe come fa questa. È assurdo negare una finalità in natura, obiettandosi che non si vede che il movente abbia deliberato, perchè: « in realtà nemmeno l'arte delibera » (2).

su *Dione*, da lui stesso, qui, a buon dritto citato: nel quale è dimostrata la singolare e interessante posizione di difesa delle *alogie* omeriche negli *Ἀπορήματα ὁμηρικά* di ARISTOTELE.

(1) *Ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάζεσθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.* Si può confrontare *De mundo*, 5, 396 *b*, 7: *ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν. ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ κελαινῶν ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν χρωμάτων ἐγκερασαμένη φύσεις, τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους, κτλ.* Vedi anche *Π. ψυχ.* 415 *b*, 15; e JAMBL., *Protr.*, 49, 28 *μιμεῖται γὰρ οὐ τὴν τέχνην ἡ φύσις, ἀλλὰ αὐτὴ τὴν φύσιν κτλ.* Per il rapporto tra JAMBL., *Protr.* e lo stesso Aristotele, vedi in JAEGER, *Aristoteles*, Berlin, 23, il cap. IV: « Der Protreptikos ».

(2) *Καίτοι καὶ ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται.* Il CARLINI (p. 126 della traduzione dell' *Eth. Nic.*), avverte che *βουλεύεσθαι* significa: ora *deliberare*, ora *consigliarsi*, ora *consultare*, ecc. Platone invece attribuisce all'anima universale anche il *βουλεύεσθαι*: cfr. *Epin.*, 982 *b*: e XEN., *Mem.*, I, 4, 7.

Digitized by Google

La quale ultima espressione sembra quasi voler dire che l'arte, al pari della natura, procede al suo fine, diritta e sicura, senza una riflessione consapevole, come agendo spontaneamente per un' intima e inconscia virtù (1).

La mimesi musicale.

Anche nella *Politica* dello stesso Aristotele ritorna il concetto di *imitazione*, applicato particolarmente alla musica, di cui qui il filosofo discute i fini educativi (vedi specialmente lib. VIII, cap. 5); e anche qui egli ha presente Platone, del quale anzi cita ('42 *a*, 32) la *Repubblica*. Platone, come sappiamo, considera imitazione tutta l'arte musicale in genere: che da lui, per lo più, è intesa quale unione di musica e di poesia; talora anche di orchestica, come è detto nelle *Leggi*: dove, per altro, è fatto anche cenno di musica pura, con disapprovazione, mentre Aristotele l'ammette (2).

(1) Ma giova intendere con discrezione. Infatti, nell'*Eth. Nic.*, III, 3, 1112 *a*, leggiamo, invece, che nelle *arti* e nelle *scienze si delibera*, e nelle prime anche più che nelle seconde, perchè vi sono maggiori incertezze. C' è contradizione? Questo luogo dell' *Eth.*, che discorre ampiamente del processo deliberativo (cfr. *Rhet.*, I, 2, '357 *a*), si può conciliare col passo della *Phys.* nel senso che l'arte, pur non deliberando circa il suo proprio fine, che è ad essa spontaneo e congenito, può bensì deliberare se debba o no fare, come e con quali mezzi. Nell' *Eth.* stessa (ib., '12 *b*, 11; cfr. *Rhet.*, I, 6, '362 *a*, 18 sg.), è detto esplicitamente che *non si delibera* già intorno ai fini, ma a quello che si riferisce ad essi. Ancora, al principio dell'*Eth.*, Aristotele, dicendo dei fini delle singole arti, adduce, fra gli altri, lo stesso esempio della *ναυπηγική*, che abbiamo visto nel passo della *Phys.* Inoltre, nella natura il fine è in atto, insito in essa; nell'arte è fuori, è in effetto, come lo realizza la volontà, dandogli forma: per di più nella natura la forma è essa stessa, nella sua realtà concreta, o «sostanza», cioè sintesi di forma e di materia; nell'arte, invece, la forma è data dall'artista. Questo passo della *Phys.* è illustrato secondo S. Tommaso (*Comm. alla Politica*) nella recensione citata (qui p. 314 n. 1) della *Civiltà cattolica*.

(2) '39 *b*, 30: «La musica è dei sollievi più dolci, sia essa puramente strumentale, sia essa unita al canto». Cfr. *Probl.*, XIX, 27: *καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος*, in opposizione recisa a Platone, *Leg.* 669 *d*, come afferma il Müller, il quale (op.

Digitized by Google

Già sappiamo che, nella *Poetica*, la poesia lirica non figura tra le forme propriamente imitative. Qui nella *Politica*, invece, si parla di *canti* (*μέλη*) che sono, evidentemente, *lirici*, ma che acquistano carattere imitativo in unione e per effetto della *musica*, la quale, come fra poco diremo, possiede, essa di sua propria natura, questo peculiare carattere. In realtà, nella *Poetica*, Aristotele aveva di mira specialmente quelle forme poetiche le quali, prevalendo in esse la parola e l'azione, risultano rappresentazioni più oggettive di vita.

Dice dunque Aristotele ('40 *a* sgg.) che la musica, oltre ad arrecare un suo proprio e naturale diletto, esercita anche una forte efficacia sull'animo nostro, come si vede dai canti di Olimpo, e dal fatto che tutti, *ascoltando le imitazioni anche senza i ritmi e i canti stessi, sono commossi simpateticamente* (1).

cit., II, 44 sgg., 52 sg.), discorre ampiamente della musica secondo Aristotele, in quanto vera imitazione e riproduzione diretta di stati d'animo ed emozioni (ib., p. 19), come la tragedia di azioni, e via dicendo (vedi qui p. 332 sg.). — Avvertiamo che qui, nella *Politica*, la trattazione aristotelica, specie quella concernente l'educazione musicale, mostra, in genere, un carattere più oggettivamente storico che non nella *Poetica*, che a quando a quando esprime vedute così personali e profonde. Per es., il lib. VIII incomincia (cap. 2) stabilendo, quanto alla musica, un confronto con gli usi più antichi: si vedano poi le espressioni a 1340 *b*, '42 *a*, ecc.; e si ricordi che, secondo la *Poetica*, '60 *b*, 14, *altro è l'arte poetica, altro la politica o una qualunque altra disciplina.* Tanto perchè non rechi meraviglia di trovare che qui l'arte è messa in relazione con la morale.

(1) Così traduco, mantenendo il senso etimologico, la espressione *γίγνονται συμπαθεῖς*: cioè, sono commossi, vibrano (si direbbe oggi) all'unisono, sia con i fatti rappresentati sia con i personaggi che li rappresentano. Ma la difficile frase (è incerta anche la lezione) *ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν, πάντες γίγνονται συμπαθεῖς* ('40 *a*, 6-14), è stata intesa variamente: o come riferita alla *poesia* in genere, senza accompagnamento musicale, specie all'epica recitata dai rapsodi; oppure, viceversa, piuttosto alla *musica*, particolarmente a quella specie drammatica che Platone ed Aristotele giudicavano mimetica *κατ' ἐξοχήν*, p. es., il ditirambo posteriore e i canti sulla scena (vedi qui pp. 317 n. 4 e 321 n. 3), in cui *melos* e *ritmo* prevalevano: e in tal caso i genitivi (*τῶν ῥυθμῶν κτλ.*) sono fatti dipendere da *συμπαθεῖς*; cioè: tutti sono commossi dai ritmi e dalle melodie di per se stesse, anche senza le parole (così il MÜLLER, op. cit., cap. II, p. 376, n. 13). — Stando alle precise parole

Digitized by Google

Infatti i ritmi e i canti contengono in se stessi *rassomiglianze* (ossia ne sono *imagini*, *ὁμοιώματα*) con la natura vera dell'ira e della calma, del valore e della mitezza d'animo, come pure dei sentimenti opposti: e udendoli noi cambiamo via via stato d'animo. E continua dicendo che la gioia e il dolore prodotti dalla vista delle rappresentazioni, corrispondono a quelli prodotti su di noi direttamente dalla verità: perciò, se uno che osserva un'imagine, ne è dilettato non per altro che per la bella forma, necessariamente egli troverà gradita anche la vista dell'originale. D'altronde, le sensazioni visive, in confronto di altre, come quelle del tatto e del gusto, hanno bensì qualche rapporto (*ὁμοίωμα*, affinità), ma solo in piccola parte, con i fatti morali, di cui le forme visibili non sono già vere imagini, ma piuttosto segni e manifestazioni esteriori. Tuttavia è opportuno che i giovani osservino i quadri di Polignoto più che quelli di Pausone (1).

del testo, è più ovvia la spiegazione che fa dipendere i genitivi da *χωρίς*: ma può fare qualche difficoltà il concetto generale di tutto il luogo, perchè qui Aristotele parla più propriamente della *musica* e dei suoi effetti, e non della pura e semplice poesia. Comunque, è certo che con *ῥυθμῶν καὶ τ. μ.* si indica la musica vera e propria, o la poesia musicata. E a tal uopo si avverta: i *tre* elementi costitutivi dell'arte musicale in genere sono (cfr. qui p. 317) *ῥυθμός μέλος* e *ἁρμονία*: ma questi due ultimi termini sono usati promiscuamente; come anche troviamo, a volte, *μέτρον* quale varietà del *ῥυθμός*, per denotare particolarmente la *poesia* (di cui altresì è detto esser distintivo il *λόγος*). Del resto è noto il senso vario del termine *μέλος*. Vedi per tutto questo, *Poet.*, 47 *a*, 22; '47 *b*, 25; '49 *b*, 29; *Polit.*, 87, '41 *b*, 32; e anche PLATONE, *Symp.*, 187 *d*; *Resp.*, 398 *d*, 601 *b*; *Phaedr.*, 258 *d*; *Gorg.*, 449 *d*, 502 *c*; *Leg.*, 655 *a*, e particolarmente 669 *d*, sia per il concetto che per la particolare espressione *ῥυθμὸν.... καὶ σχήματα μέλους χωρίς*, che indica i puri *λόγοι* in metro.

(1) Per questi due pittori vedi *Poet.*, '48 *a*, 5 (qui p. 316); e cfr. p. '50*a*, 27, dove è detto che Polignoto è buon riproduttore di caratteri, Zeusi no. — In Platone l'*udito* e la *vista* sono spesso ricordati insieme quali due sensi ingannevoli. Invece, secondo i Pitagorici, erano di somma importanza per i loro sistemi di educazione (vedi ROSTAGNI, op. cit., p. 64). Qui Aristotele riconosce superiorità all'udito quale organo delle percezioni musicali; come in *Probl.*, XIX, 27, 29 e 38, dice che le sole sensazioni uditive hanno in sè un *ethos*, cioè sono una immediata espressione dell'intima vita del sentimento; e che il ritmo e la combinazione bene ordinata dei suoni acuti e gravi

Digitized by Google

Invece, nei canti, manifestamente ci sono vere *imitazioni* degli stati d'animo, cioè dirette e fedeli espressioni di essi, come già nel ballo (*Poet.*, 47 *a*, 27 ; qui p. 318). Infatti le varie armonie variamente impressionano il nostro animo secondo la loro varia natura : e ugualmente i ritmi (1). Dunque, conclude Aristotele, è verisimile che esista una certa affinità (*συγγένεια*, '40 *b*, 10) tra il nostro animo e le armonie e i ritmi : sicchè molti sapienti dicono che l'anima è un'armonia, altri che essa contiene in sè un'armonia. È noto che, anche secondo i Pitagorici, il fascino o incanto che la musica esercita sul nostro animo, non da altro dipende che dalla sua natura imitativa. Anzi, è merito loro di avere scoperto negli accordi musicali certi rapporti numerici, conformi a leggi fisico-matematiche (2).

hanno, in quanto movimento, affinità morale col nostro animo ; perchè il ritmo, appunto ci piace in quanto segue un *numero* noto e ben combinato, e muove, secondo un certo ordine, il nostro animo, a cui è, per natura, conforme il movimento regolare. Cioè, la musica è una combinazione di elementi contrarî che ben si accordano tra loro, secondo rapporti di ordine e di misura. Per l'espressione : *Αἱ δὲ κινήσεις αὗται πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστίν*, di *Probl.*, 27, cfr. ARIST. QUINTIL., *De mus.*, II, 64 : « *Ἡ μουσικὴ πρᾶξιν ῥυθμοῖς καὶ κινήσεσι μιμεῖται.* — Quanto alla vista, nella *Metaf.*, '980 *a*, 26-27, è detto invece che essa è il senso che ci fa conoscere di più e ci mostra maggiori differenze tra le cose.

(1) Per es., l'armonia *mixolidia* infonde tristezza ; la *dorica*, pacatezza ; la *frigia*, entusiasmo ('40 *b*, 1 sgg. ; '42 *b*), ecc. Analogamente è detto anche da Platone. — A proposito del passo '40 *a*, 37 sgg. *ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστι μιμήματα τῶν ἠθῶν*, bene osserva il FESTA, in *Nuova coltura* (I, fasc. 4, aprile 1913) : « Raccomandiamo il passo all'attenzione di chi discorre della *μίμησις* aristotelica come riproduzione solo di cose sensibili ».

(2) Anche PLATONE, *Tim.*, 87 *a*, 47 *d*, dice che l'anima del mondo fu creata partecipe di ragione e di *armonia* ; e che l'*armonia* e il *ritmo* hanno moti corrispondenti ai cicli dell'anima ; cfr. *Resp.*, 401 *d*, *Protag.*, 325, per la relazione tra l'anima e l'arte musicale, donde la sua efficacia educativa, e il concetto della musica *imitazione*, in *Crat.*, 423*a* sg. Anche il FRANK, p. 10, op. cit. (qui p. 294 n. 1), dice che i Pitagorici consideravano la musica come la rivelazione della causa prima, metafisica, di tutto l'essere, e come la potenza che domina nel mondo, così sull'anima umana come su ogni realtà, e che risuona nelle composizioni musicali degli uomini, ma soltanto *in gebrochenem Echo*.

Digitized by Google

Così che possiamo anche noi concludere che il concetto di imitazione apparisce, anche nei riguardi della musica, nettamente affermato nel senso di riproduzione, che qui vuol essere di fatti spirituali, emozioni sentimenti passioni, mediante espressioni musicali che hanno, con questi, tali intimi rapporti di affinità naturale, che rendono ad esse possibile il ripeterli e il ridestarli. E anche qui noi troviamo, due volte, la parola *μίμησις*, ormai canonicamente fissata nel senso generico di imitazione, e desunta dall' uso comune relativo a tutte ugualmente le arti (1).

È ovvio che, quando il concetto in parola sia riferito particolarmente alla musica strumentale pura, esso apparisce meno evidente che non per quelle forme artistiche le quali ci dànno più manifeste e più concrete riproduzioni del mondo esteriore, e che si esprimono, inoltre, mediante mezzi che sono in un rapporto più manifesto e diretto con esso: quali, evidentemente, le linee e i colori. Ma anche le parole, come sappiamo, erano considerate esse stesse *μιμήματα*, e così la voce umana (2). Ora, quanto ai suoni, poichè gli antichi parlano così esplicitamente di un' intima corrispondenza e so-

(1) Troviamo, per altro, più spesso la parola *ὁμοίωμα*: e in *Probl.*, XIX, 27 anche *ὁμοιότητες*. — Il ROSTAGNI, op. cit., pp. 47, 62, 71 n. 1 e sgg., spiega l'origine del concetto di *mimesi* riferendosi al procedimento della *simpatia imitativa* (la *συμπάθεια* tra spettatori, o lettori, e personaggi artistici accomuna psicologicamente la musica alla poesia); per cui la musica, che è ordine e armonia, non può non provocare ordine e armonia; e il ritmo e il *melos*, come strumenti d' incantesimo «obbligano l'anima ad *imitare* analoghi moti entro di sè». Il R. stesso ci avverte della derivazione di Aristotele da Damone di Oa e dai Pitagorici. Poi aggiunge che, anche nel concetto di *ὁμοίωμα*, è implicito il carattere mimetico della musica (a quanto egli desume da FILODEMO, *De mus.*, IV, col. III, 23 sgg., 65 *k*); e che: «una attribuzione esplicita della *μίμησις* alla musica si trova nel *Papiro di Hibeh*, n. 13».

(2) *Rhetor.*, '404 *a*, 24. Il *Probl.*, XIX, 10, di non facile interpretazione, discute perchè mai, se la voce umana è gradita, lo è meno del flauto e della lira, quando semplicemente si gorgheggia (*οἷον τερετιζόντων*); e sembra rispondere che nemmeno gli strumenti sono graditi, *ἐὰν μὴ μιμῆται*: cioè, forse, quando non suonano un motivo, che sia riproduzione di stato d'animo; come nel caso che, invece, semplicemente trillassero, quasi gorgheggiando essi stessi.

Digitized by Google

miglianza tra la natura del nostro animo e la musica, è manifesto che, per loro, la musica di per se stessa è un mezzo, anch'esso diretto ed efficace, di riprodurre fedelmente certe nostre affezioni spirituali, mediante le voci e i suoni ad esse corrispondenti per naturale rassomiglianza. Essi, infatti, stabiliscono e insegnano che a certi moti del nostro animo corrispondono determinati ritmi e melodie, che, a loro volta, via via ripetuti, analogamente li ridestano negli uditori. Ossia, la musica è un riflesso esteriore, un linguaggio anch'esso fedele, quanto e forse più che la parola stessa, di sentimenti, mediante corrispondenti e conformi espressioni uditive: al modo stesso che la pittura, mediante forme e colori, riproduce il mondo visibile (1). Anzi, perfino i vari strumenti, quali mezzi diversi di imitazione, sono variamente giudicati e da Platone e da Aristotele, e di conseguenza è variamente consigliato il loro uso, conforme alle differenti emozioni che esso ridesta (2).

Ma queste varie emozioni che la musica, per sua intima virtù, è capace di riprodurre, sono quelle personali, soggettive, dell'artista, oppure quelle oggettive, estrinseche, che egli va avvertendo nel mondo a lui circostante? Non sembrerà strana la domanda se si pensi che, secondo un concetto così comune agli antichi, ormai noto, tutta l'arte in genere vuol essere riproduzione imitativa del mondo reale (3). Se mai,

(1) Aristotele dice senz'altro che la musica è *più imitativa* delle parole: vedi qui p. 317 n. 4.

(2) Particolarmente per l'uso del *flauto*, *Polit.*, 341 *a b*, 342 *b*, cfr. qui p. 328 n. 1; e p. 317 n. 4, per i diversi *tòni*. Vedi in proposito anche il MÜLLER, I, 20, 224 e II, 57 sg., che discorre altresì dell'uso *catartico* della musica (secondo i tòni e gli strumenti) già presso i Pitagorici; e il cap. III dell'op. cit. del ROSTAGNI. Ricordo il I e il III stas. delle *Trachinie*, vv. 216 sgg. e 640 sgg., dove è detto che il flauto *καλλιβόας* s'inalzerà all'altezza della lira. La gara fra Apollo e Marsia adombra il contrasto fra due forme musicali diverse, che oggi si direbbero classica e romantica: vedi ROMAGNOLI, *Musica e poesia nell'antica Grecia* (Bari, 1911), p. 24 sg.

(3) Dice il MÜLLER, op. cit., II, 360: Il poeta, anche quello lirico, è un *μιμητής* degli *ἤθη χειρόνων ἢ βελτιόνων κτλ.*, non del suo proprio *ἦθος*, egli imita *ἤθη* e *πάθη* degli altri uomini, non i *suoi*

Digitized by Google

quand'anche dovesse intendersi che l'artista esprime sentimenti suoi propri, il concetto di imitazione manterrebbe ugualmente il suo valore, in quanto, come vedremo, non fu estranea agli antichi l'idea che l'artista, mediante la sua opera, imita in certo modo da se medesimo, dalla sua stessa vita interiore.

Ma, allo stesso modo che la pittura e la poesia, anche la musica viene detta dagli antichi mimesi. Infatti, essi considerano anche le espressioni musicali come fenomeni insiti nella natura delle cose, e di esse l'artista si serve come di mezzi concreti per la riproduzione di fatti spirituali; e ripetono, essi, che le armonie, i ritmi e gli strumenti diversi corrispondono, per loro stessa natura, a determinati sentimenti, propri dell'animo umano. Ira, calma, tristezza, entusiasmo, e via dicendo, sono altrettanti fatti spirituali che Platone ed Aristotele si dànno cura di enumerare, in rapporto precisamente a determinati ritmi armonie e strumenti che, di per se stessi, come loro peculiare carattere, già li contengono.

Dunque, tra i sentimenti di cui l'animo nostro è suscettibile, e i sentimenti che la musica, nelle sue varie forme e modi, ha come in sua propria naturale efficienza, intercorre appunto un rapporto di intima somiglianza e di analogia imitativa, come tra la pittura, e le forme, i colori e i sentimenti che essa coglie e riproduce dal mondo esteriore. È notevole che Aristotele non manca, nemmeno qui, di richiamare le arti figurative (1).

Del resto, anche quanto alla sua origine, già sappiamo che la musica fu concepita, al pari delle altre arti, come

sentimenti, stati d'animo ed emozioni, mediante il discorso (*Poet.*, '48*b*, 25-26); e in nessun luogo dice Aristotele che i poeti imitino i loro propri ἤθη. — Il ROSTAGNI, op. cit., p. 95, avvertendo che Aristotele intende non già sentimenti e caratteri soggettivi dell'autore, ma quelli oggettivi dei personaggi rappresentati, ricorda che questa osservazione è acutamente svolta dal GOMPERZ, in *Wiener Eranos* (1919), p. 1 sgg., e in *Griech. Denker*, III, 319 sgg.

(1) Nota il ROSTAGNI, p. 64 n. 2, che questo confronto tra impressioni visive e uditive, « fondato sul concetto della μίμησις, causa naturale di ogni nostra conoscenza », ha riscontro in ARISTIDE QUINTIL., *De mus.*, II, 63.

Digitized by Google

bisogno naturale di riproduzione oggettiva, estrinseca, di qualche cosa.

In conclusione, la musica, già secondo Pitagora, è l'espressione formale e concreta di leggi numeriche di ritmo, di proporzione e di armonia: che sono le stesse leggi universali che reggono anche il perfetto movimento degli astri e determinano, esse, l'armonia delle sfere. Il cielo di Pitagora, dice Aristotele nella *Metafisica*, è tutto numero ed armonia. Perciò la musica, che riproduce in noi le leggi matematiche stesse che determinano il perfetto ordine del Cosmo, ha la sua ragione di essere e la sua propria radice in un mondo a noi estrinseco e da noi indipendente. Ma noi possiamo, bensì, mediante gli organi a ciò adatti e conformi per natura, interpretare queste leggi ed imitarle in noi stessi, riproducendole musicalmente nel nostro proprio mondo umano.

ARISTOTELE e PLATONE.

La grande importanza che, nella storia dell'estetica, noi dobbiamo riconoscere ad Aristotele, consiste nella sua nuova concezione dell'arte, in opposizione al maestro. Sul quale fatto non si è bastantemente insistito. C' è stato, invece, chi si è adoprato di illustrare la *Poetica* sulla falsariga di Platone e di inalzare, in confronto, i meriti di questo; chi, d'altra parte, ha scorto in Aristotele più originalità e modernità che non possa realmente averne; chi, infine, come decomponendo l'opera di Aristotele nelle fonti e nelle successive derivazioni, ne ha messo in rilievo principalmente le manchevolezze e gli inevitabili errori.

Ben sappiamo, oramai, che il concetto fondamentale, comune ai due filosofi, è che l'arte sia *mimesi*: concetto, del resto, diffuso in tutta l'antichità che non seppe di una libera *attività creatrice* dell'artista. Ma se una stessa è la parola, fino ad un certo segno soltanto ne è uguale il senso: fino a che voglia, cioè, significare che tra l'arte e la comune realtà, passa un necessario rapporto imitativo. Invece la differenza è poi grande quanto al modo diverso come siffatto rapporto è inteso, conforme ai due differenti sistemi dei due filosofi.

Digitized by Google

La filosofia di Platone e quella di Aristotele necessariamente furono intese, come ogni filosofia, a ricercare la realtà eterna ed assoluta, l'*universale*. Ma, com' è noto, Platone escluse che questo possa esser compreso nel variare multiforme e perenne dei fenomeni sensibili, e lo pose in un altro mondo, diverso e separato da questo, che è la sfera delle *idee*, sostanze a sè, di cui le cose non sono che partecipazioni o imagini. La stessa anima nostra, che pure è capace della *ἐπιστήμη*, cioè d' intendere l' universale, non può indurlo, essa, empiricamente, dai particolari contingenti, ma è necessario che già lo possegga nascendo e che lo ravvisi mediante *ricordo*.

È bensì vero che egli stesso, come sentendo un intimo disagio nel bisogno ideale di conciliare il sensibile e l' intelligibile, tentò più volte di porre in accordo il divenire con l'essere, e rivide il sistema delle idee per adattarlo a questa nuova esigenza. Fu come se egli, artista sommo, quasi soffrisse il dolce fascino delle cose concrete; e particolarmente sentì le lusinghe dell'arte, a cui, come a *bel pericolo*, il suo spirito cedette, mentre l'eccelsa teoria condannava. Ma se anche attenuato, il dissidio non fu mai interamente composto, e i due mondi, nel rigoroso dualismo della sua concezione dialettica, rimasero contrapposti, come copia e modello. La stessa città che Platone concepì nella *Repubblica*, vuol essere copia della *πόλις ἐν οὐρανῷ* (592 *b*; cfr. 500 *e*).

Quindi il problema eterno della sintesi tra particolare e universale rinasce vivissimo in Aristotele, che, contraddicendo il maestro nella teoria delle idee, cercò di conciliare il dissidio rimasto aperto. Ed affermò che, siccome l'essenza non può esistere separata da ciò di cui è l'essenza, così le idee non possono stare disgiunte dalle cose di cui appunto sono l'essenza. L' universale non può essere, come ammetteva il maestro, una sostanza per sè, un individuo eterno fuori degli individui mortali, perchè le idee sono insite, quale forma, nella materia stessa. Egli ammise, insomma, la presenza dell' universale nell' individuo, che è, dunque, come l' unità sostanziale, il vincolo tra la materia e l' idea. Sicchè, mentre Platone aveva creduto possibile solamente la scienza dell'essere eterno, Ari-

Digitized by Google

stotele ammette anche quella del divinire. Perchè le *idee* platoniche, egli dice (*Metafisica*, I, 9, '991 *a*, 10), non sono causa di movimento nè di mutazione alcuna, e non giovano punto alla scienza; di più (ib., '92 *a*, 20), la teoria delle idee trascura di ricercare la causa nelle cose visibili: il che, invece, è il compito della sapienza. Perciò Aristotele si dedicò anche, e molto scrisse intorno alle discipline che si fondano sui fatti concreti della natura; laddove Platone poggiò quasi sempre su principî trascendenti la sua fede nella indagine del vero. Che se poi anche Aristotele s'inalzò all'idea trascendente del motore immobile, del *Noo* separato, egli, serbando fede al maestro in qualche principio, si distacca però sempre dal suo dualismo, insito nella concezione dell'idea separata.

È ovvio, e questo a noi ora importa, che le conseguenze di questa diversa concezione del mondo si ripercuotono fortemente sulla teoria dell'arte. La quale era parsa a Platone troppo diversa e lontana dalla verità assoluta che egli pensava disgiunta dalle apparenze sensibili, a cui l'arte, invece, è inevitabilmente legata. L'arte è, sì, *mimesi* anche secondo Aristotele: ma appunto in questo, tutto all'opposto che per Platone, consistono la sua buona ragione e il suo buon diritto di essere. L'arte, così per l'uno come per l'altro filosofo, muove sempre dalla realtà contingente; ma Platone, che giudicò questa un inganno, non avrebbe mai supposto che l'arte potesse darci, in qualche modo, l'universale, che a lui sembrò solo riservato alla scienza. Invece Aristotele, con l'indirizzo più empirico della sua filosofia, inizia un'èra nuova anche nella storia dell'estetica, in quanto è il primo degli antichi che riconosce ed esalta questa particolare attività teoretica del nostro spirito, di attingere alla realtà contingente per riesprimerla in forme ideali che non sono più un inganno, ma verità certa: poichè la mimesi non è più riproduzione di una mera apparenza, ma poggia solidamente su quella stessa realtà positiva da cui deve muovere, per le sue indagini, anche la scienza del vero. Nulla sarebbe valso, in questo, l'aver combattuta la teoria delle idee e l'aver posta la scienza in così stretto rapporto col reale, se poi all'arte, che è detta essere,

Digitized by Google

anch'essa, un po' filosofia, non si fosse riconosciuto un uguale diritto di rivolgersi, ugualmente, ad esso reale, come alla sorgente unica tanto della sua ispirazione, quanto di ogni nostra esperienza e conoscenza (1).

Scienza ed arte.

Ma poichè l' *universale* è appunto l'oggetto proprio della scienza, in che cosa l'arte differisce da questa?

L'espressione aristotelica, che la poesia, rispetto alla storia, *è più filosofica ed elevata*, perchè esprime *piuttosto* l' universale, avvicina poesia e filosofia nel comune concetto di esso universale, ma ad un tempo stesso fa sentire che una differenza, almeno di grado, passa tra l' una e l'altra. Certo, le locuzioni comparative, di cui qui fa uso Aristotele, non rispondono, nella loro indeterminatezza, a precisione di linguaggio scientifico e dànno adito a dubbi (2). Ma il concetto fondamentale è ben chiaro.

La filosofia è definita dallo stesso Aristotele *scienza della verità*, o, anche, *dell' universale*; ossia, scienza dell'essere in quanto essere, in universale, non in particolare. Infatti essa è l' indagine dei primi principî, o cause ultime che dir si voglia, di tutte le cose; e sono suoi oggetti l' universale e il necessario delle essenze eterne e delle indefettibili leggi di natura: essa infatti, movendo dai sensibili, mediante riflessione e ragionamento, tende alla verità assoluta, formulando definizioni universali. Anche secondo Aristotele, la contemplazione teore-

(1) Il noto principio « *Nil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* », se è contrario alla dottrina di Platone, è però pienamente conforme a quella di Aristotele. Anche il DE RUGGIERO, che vuole più avvicinati Platone ed Aristotele, osserva (op. cit., II, 7) che la vera differenza sta in questo: che Aristotele compenetra più profondamente il particolare e l' universale, sicchè l' uno si dimostra più essenziale all'altro che non sia nella dottrina platonica. E, quanto all'arte, egli dice che, mentre per Platone « è degradata a imitazione del fenomeno sensibile, quindi a ombra d' un' ombra, per Aristotele invece essa assurge a imitazione del reale nella sua universalità » (ib., p. 85). Cfr. ZELLER, op. cit., II, 2³, 770.

(2) Vedi qui, p. 348 n. 1.

Digitized by Google

tica a cui s'inalza il filosofo, è il più alto e il più nobile compito del nostro pensiero, la felicità vera e perfetta che avvicina l'uomo alla vita divina. Ma non per questo egli nega importanza teoretica alle espressioni artistiche, come Platone, che escluse l'arte dalla regione più nobile dell'animo nostro, giudicandola perfino un danno dell'intelletto (*λώβη τῆς διανοίας*, *Resp.* 595 *b*, 5), in cui la filosofia dovrebbe rimanere unica ed assoluta sovrana. E anche in Aristotele la filosofia è il termine di riferimento a cui l'arte è subordinata; ma la filosofia aristotelica non solo giustifica essa arte, ma perfino la inalza vicino a sè.

Dunque, la filosofia è funzione *teoretica* per eccellenza: l'arte, funzione *poietica* (1), è mimesi, cioè visione del reale, cui essa non vuol già interpretare, ma riesprimere nel suo significato universale. Essa, infatti, vede e ridice il simbolo eterno di cui ogni cosa individua, pur nel suo accidentale empirismo, è l'espressione. Poichè non è già compito dell'artista intendere il vero assoluto, ma riprodurlo in imagini ad esso conformi; e neanche è suo compito indagare il reale necessario, ma rappresentare un possibile ad esso corrispondente: egli infatti prende a modello il reale contingente e lo riproduce, migliorato, in forme ideali e sensibili ad un tempo, con valore universale.

La differenza sta dunque in un modo diverso di visione della stessa realtà, e quindi anche nel resultato diverso a cui essa visione conduce: la scienza è fatta di assiomi e di ragionamenti sul vero; l'arte di imitazioni e di imagini: la scienza è verità dimostrata, l'arte verità rappresentata.

Aggiungiamo che il *νοῦς* aristotelico, elemento divino nell'uomo, è anzi tutto la facoltà teoretica d'intendere i supremi principî metafisici, di godere la sublime visione della *ἐπιστήμη*: ma da esso non è estranea l'attività *poietica*, chè da esso, anzi, naturalmente dipendono anche le altre funzioni dianoetiche dell'anima (2).

(1) Così è stabilito nettamente in *Eth. Nic.*, vedi qui più avanti, pp. 382-83.

(2) La teoria del *νοῦς* è svolta particolarmente negli ultimi capitoli della *Metafisica*, e anche se ne parla nel *De anima*, insieme alle altre facoltà spirituali. Le varie distinzioni che di queste e delle loro

Digitized by Google

Questo il significato approssimativo di cui dobbiamo esser paghi nella indeterminatezza delle espressioni aristoteliche. Secondo le quali, già dicemmo, si è inteso dai più che l'universale dell'arte consista nella visione delle essenze eterne immanenti nelle cose particolari, nella riespressione dell'*εἶδος*, o forma ideale, ad esse inerente; da altri, più recentemente, che esso stia in una trasformazione del particolare stesso secondo lo spirito dell'artista, che lo rivive e lo riplasma spogliandolo della sua contingenza realistica. Ma, come noi sosteniamo, è storicamente più verisimile che Aristotele faccia consistere l'arte nella intuizione dell'idea universale, dell'essenza interiore insita nella realtà contingente, da cui l'artista direttamente attinge, piuttosto che in una vera e propria rielaborazione, del tutto nuova e soggettiva, dello spirito stesso dell'artista: ossia, in una visione positiva del concetto universale che vivifica il singolo, anzichè nel momento negativo di una idealizzazione per cui i fatti si sciolgono «dall'empiricità del loro accadere» (1). Egli dice, affermativamente, che l'arte è *più filosofica*, perchè rappresenta *di più l'universale*. Cioè l'arte, in quanto mimesi, nel foggiare le sue opere, si conforma alle leggi di natura e agli oggetti, che, così riprodotti, rivelano un loro significato universale che l'arte appunto ha colto ed espresso da quella loro contingente esistenza. La scelta dei dati essenziali, la sintesi dei caratteri più salienti, è quanto occorre e basta alla espressione della loro realtà ideale, costituita dagli elementi più puri e più belli, anch'essa in un suo esistere concreto. Così visti, nel meglio della loro essenza ideale, gli oggetti singoli vengono a perdere, in uno stesso tempo, i dati realistici inerenti al loro particolare esistere empirico; e così riprodotti, perchè appunto imitazione bene eseguita, dilettano ed istruiscono. Aristotele non mostra di indagare a fondo la ragione del pro-

manifestazioni si trovano qua e là nell'*Eth. Nic.*, sono da un punto di vista pratico-morale. D'altronde, in Aristotele, come il concetto di *arte* (qui p. 322 n. 3), così quello di *scienza*, è assai complicato; ed è altresì difficile la interpretazione della sua dottrina delle facoltà spirituali.

(1) De Ruggiero, op. cit., II, 87. Vedi anche il capitolo *L'universale*, qui, p. 346 sgg.

Digitized by Google

cesso spirituale dell'arte. A lui, come agli antichi in genere, basta che il carattere essenziale e più manifesto di essa sia quello appunto di esser mimesi, e che, come tale e perchè tale, essa arrechi diletto.

Possiamo perciò concludere che l'arte è rappresentazione che muove dal vero e lo trascende, che leggi reali di vita rende ideali, che nell'attimo fuggente coglie il fluire eterno della vita, e dal particolare finito esprime l' idea dell' infinito universale che lo pervade.

Orbene, in questo nuovo concetto aristotelico noi vediamo, senza dubbio, un geniale principio, un avviamento sicuro. Ma dobbiamo altresì riconoscere che esso non basta ad una più chiara discriminazione tra momento scientifico ed estetico. Aristotele, che, da filosofo, è tutto inteso alla conciliazione tra particolare e universale, attribuisce anche all'arte una sua propria conquista di esso universale: ma a quel modo che la sua filosofia, per la sintesi stessa che egli intuisce tra la materia e l' idea, presuppone necessariamente una realtà, una materia estrinseca su cui agisca il pensiero per conciliarsi con quella; così ugualmente l'arte ha l'oggetto della sua imitazione fuori di sè, in una materia anch'essa indipendente dallo spirito dell'artista. Già dicemmo che Aristotele crede alla realtà del *mito*, come se questo avesse già in se stesso elementi oggettivi di poesia; e egli che parla di argomenti più o meno poetici in se stessi, o più o meno adatti ora per la tragedia, ora per la commedia; e altri presupposti consimili (1). I quali non sono, evidentemente, conformi ad una teoria che faccia consistere l'arte nella esclusiva attività creatrice e che quindi non riconosca, nell'opera d'arte, altri elementi di bellezza se non quelli originati dalla mente stessa dell' artista che crea.

Di più, poichè Aristotele è giunto alla spiegazione del fenomeno artistico, da filosofo, e poichè l'arte egli stesso avvicina alla filosofia, è inevitabile che, nel discuterne, egli mantenga il suo proprio abito filosofico, sì da seguire, a volte, perfino dei principî di logica formale (2).

(1) Vedi p. 328.
(2) Vedi p. 354 n. 2.

Digitized by Google

Ancora il significato di mimesi.

Dobbiamo aggiungere che qualcuno degli antichi pensò anche ad una realtà interiore nell'animo dell'artista, che ad essa attingerebbe, come imitando da se medesimo, per riprodurla estrinsecamente. Ben si comprende che siffatta realtà gli si deve proiettare nell'animo dal mondo esteriore di cui prima egli ha visto il reale svolgimento. In questo senso è molto eloquente l'esempio del *Simposio* di Senofonte (1); e parlano, un poco, secondo questa medesima idea, anche il neoplatonico Plotino e il più vecchio dei Filostrati (2).

Un'eco fedele di tali concetti noi risentiamo in un luogo ben noto di Cicerone (*Or.*, II, 9), dov' è detto che Fidia *contemplò* e *riprodusse* da un suo proprio, intimo, ideale di bellezza, le statue di Giove e di Minerva (3).

Ma è, senza confronto, più diffuso e costante il concetto di mimesi nel senso di una corrispondenza tra l'opera d'arte e la natura esteriore: sicchè, per esempio, il criterio della *veritas* fu anche uno dei principali elementi di giudizio del *canone* di Pergamo (4).

(1) Cit. a p. 288. — Ricordo incidentalmente QUINT., *Inst.*, VI, 2, 29: « .... *quas φαντασίας Graeci vocant* (*nos sane visiones appellamus*); *per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur: has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus* ». Cfr. ib., XII, 10, 6.

(2) Per Plotino vedi qui p. 305. Filostrato poi dice che la *fantasia* è operatrice più sapiente che la semplice imitazione, in quanto dà forma non solo a ciò che si è visto, come la mimesi, ma anche a ciò che non si è visto mai. Vedi il MÜLLER, II, 315 sgg.; e il CROCE, *Estet.*, pp. 195 e 199, che dice: « .... la fantasia di cui si parla in questo luogo di Filostrato [*Apoll. vita*, VI, cap. 10], non è cosa diversa dalla mimesi aristotelica, la quale, come si è notato, concerneva non solo le cose reali, ma anche, e principalmente, le possibili ».

(3) Il MÜLLER, per altro, II, 360, avverte che la parola *μιμεῖσθαι* non è usata in questo senso, che sarebbe equivalente a *rappresentare*. Non sarà inutile ricordare incidentalmente la moderna teoria del GROOS, della *imitazione interna* (*innere Nachahmung*), di cui ancora il CROCE, ib., p. 478.

(4) Vedi in proposito, VALGIMIGLI, *Dione*, p. 80. — Il CROCE, *Estetica*, p. 193, dopo aver ricordato il concetto aristotelico, che nelle

Digitized by Google

In realtà, quanto ad Aristotele, non si ha, veramente, nè nella *Poetica*, nè altrove, alcun accenno esplicito ad una imitazione intesa come or ora abbiam detto (1). Tutt'al più è notevole un luogo della *Metafisica* che dice di un *εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ*, secondo cui l'arte produce, imprimendo la *forma* alle cose prodotte (2). Ma, come abbiamo visto, ben altro è il concetto aristotelico di mimesi. Cioè a dire un processo imitativo che, movendo dal reale, riproduce, per somiglianza, uno svolgimento di vita che assurge ad una possibile significazione universale, un accadere verisimile e conforme a più libere leggi che rispondono, anch'esse per somiglianza, a quelle effettive della natura. Donde il riconoscimento, nell'opera d'arte, di una realtà vera nella sua verisimile possibilità, nella sua convincente ragione di essere.

riproduzioni piace anche la realtà ripugnante, scrive: « Plutarco si dilunga nel mostrare che le opere dell'arte ci piacciono non come belle, ma come *somiglianti* e proclama il principio che *altro è bello, altro imitare bellamente* ». Poi, p. 200, egli cita SENECA, *Epist.*, 65: « *omnis ars naturae imitatio est* »; e il pittore Eupompo che diceva, contro gli imitatori servili: « *natura est imitanda, non artifex* ». Possiamo aggiungere CICER., *Brut.*, XVIII, 70: « *Quis.... non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem* etc. »; poi PETRONIO che, a proposito di quadri di Protogene e di Apelle, scrive in *Satyr.*, 83: « I contorni delle immagini erano stati presi dal vero con tanta naturalezza che avresti creduto vi fossero rappresentate le anime stesse ». E per venire anche a tempi più recenti, il BOCCACCIO, *Decam.*, V, 5, dice di Giotto: « .... ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia che niuna cosa dà la natura.... che egli con lo stile e con la penna o col pennello non ripignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse; ecc. ». Così nel Tasso, nel Gioberti, nel Parini e in molti altri, è facile trovare il concetto di *imitazione* rispetto all'arte.

(1) Per altro, il GALATI-MOSELLA, op. cit., p. 35 sgg., interpreta appunto in questo senso la mimesi aristotelica: cioè imitazione, da parte dell'artista, di un dato della sua propria immaginazione, di una *realtà* da lui stesso foggiata. Ci basti osservare che, anche in tal caso, il senso della parola *mimesi* resta quello di *imitazione*.

(2) ARISTOTELE, *Metaph.*, 1032 *a*, 32: .... *ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ· εἶδος δὲ λέγω τὸ τί ἦν εἶναι ἑκάστου καὶ τὴν πρώτην οὐσίαν*. Cfr. PLATONE, *Resp.*, 484 *c*: *παράδειγμα ἐν τῇ ψυχῇ*, e *Crat.*, 389 *b*.

Digitized by Google

Mimesi, d'altronde, significa in sostanza imitazione, anche se la parola sia riferita, come spesso in Aristotele, ad una data opera d'arte, in quanto essa, nella sua compiuta espressione, viene ad apparirci tale, cioè imitazione, per il suo carattere e modo di essere: tale in modo particolare una tragedia. Perchè, in essa e con essa, l'artista, anche a prescindere, per un istante, se e come abbia seguìto il reale, in ultimo però ci presenta di esso una possibile e credibile imagine. Sembra fuori di dubbio che ogni antico spettatore di una tragedia, o lettore di un poema, senz'altro dovesse dire o pensare di aver sotto gli occhi una mimesi, ossia una fedele riproduzione di vita, come guardando in un quadro una mimesi pittorica.

Ad una interpretazione diversa, più larga e più moderna della parola mimesi, quale attività creatrice, è vano cercare sostegni nelle parole di Aristotele, quando egli non dice nemmeno di una particolare dote o facoltà propria all'artista, anche se l'arte debba discendere proprio dal *νοῦς*, la cui prima funzione è però un'altra, come abbiamo visto (1). La lusinghiera parola *φαντασία*, anche in Aristotele, non meno che in Platone, significa appena immaginazione, e consiste nella capacità di accogliere e riprodurre in sè le immagini sensibili, con l'aiuto della memoria. È al di sopra della sensazione, ma al di sotto dell'attività intellettuale a cui spetta in primo luogo la scienza speculativa (2).

Ancora. Nell'*Eth. Nic.*, dove Aristotele distingue le *tre* funzioni dell'anima, *contemplativa*, *pratica* e *poietica*, viene ad essere affermata una maggiore intimità di rapporto fra l'azione morale e l'agente, che non tra l'opera d'arte e l'artista (3). Vi è detto, infatti, che *il fine* dell'arte è qualcosa al di fuori di essa, in quanto il fine del *fare* è diverso dal fare stesso: sicchè

(1) Qui, p. 377 n. 2.

(2) Vedi ad es. *Rhetor.*, I, 11, '370 *a*, 28 sgg. (vedi prima), e cfr. la *Conclusione su Platone*, p. 313. — Il MÜLLER stesso conclude, op. cit., II, 31, che la viva forza di rappresentazione e di sentimento, cioè « *la libera attività creatrice della fantasia* », la quale (secondo lui) non fu ignota ad Aristotele, che anzi ne scorse *le tracce* anche nel poeta, non fu però da lui definita chiaramente, nè svolta più oltre, per il principio, allora comune, della *imitazione*.

(3) Vedi specialmente il libro II, *passim*.

Digitized by Google

l'opera d'arte ha il suo pregio in se stessa, basta che sia fatta in un dato modo, e può anche riuscire diversa dall' intenzione dell'artista. Nella *pratica*, invece, l'azione è inseparabile dall'agente, è nel suo modo stesso di essere, in quanto il suo *fine* è lo stesso *agir* bene, è nella volontà stessa dell'agente, nella sua azione interiore. Cioè a dire, nella pratica, la virtù morale è come una seconda natura che l'agente acquista e non perde: laddove all'arte è necessaria e sufficiente la conoscenza, che può anche essere dimenticata: anzi, nell'arte è più meritevole chi erra volontariamente, nella pratica il contrario.

È ovvio che una distinzione siffatta non potrebbe sussistere quando Aristotele pensasse, anche per l' arte, ad un' assoluta unità, del tutto indistinguibile, dell' atto creativo e dell' opera d' arte, alla quale, secondo la teoria del Croce, la manifestazione esteriore con determinati mezzi, è del tutto accessoria, come per Aristotele l'azione morale (1).

Aristotele dice finemente una volta (*Poet.*, '55 *a*, 32) che l'arte poetica è propria di chi abbia una natura facilmente versatile (*εὐφυής*), oppure un temperamento entusiastico (*μανικός*). Perchè, nel primo caso, il poeta può variamente atteggiarsi, via via immedesimandosi con i suoi personaggi, nelle parole, e, finchè può, nei gesti: tanto meglio se la sua naturale disposizione corrisponda proprio al carattere che egli deve imprimere ai suoi stessi personaggi. Nell'altro caso, poi, il temperamento facile all'entusiasmo lo rapisce nell'estasi. La poesia, dice altrove Aristotele, come del resto Platone, è cosa celeste e divina; e riferisce che il mediocrissimo poeta Maraco di Siracusa

(1) Non direi, però, col CARLINI (p. 110 della sua traduzione): « La virtù *etica* è il tipo perfetto della nostra *φύσις* sensibile, ed è come un'altra *φύσις* che noi acquistiamo con l'educazione. *Di qui la sua superiorità su l'arte, che non va più in là della imitazione* ». A mio parere, sono due funzioni diverse, di cui occorre e basta rilevare la differente genesi, la quale non implica demerito per la mimesi artistica. Lo stesso CARLINI, per altro, avverte (ib., p. 232 sgg.) che Aristotele oscilla tra il concetto di *azione* quale atto esteriore, e quello di valore spirituale: nel primo caso essa è considerata quasi come un'opera d'arte, regolata da misure e da norme, come le scienze *poietiche*; nell'altro essa ha pure un suo carattere produttivo interiore, per cui si accosta alla scienza *contemplativa*, alla filosofia.

Digitized by Google

non componeva bene se non in delirio (1). Anche il buon uso della *metafora* è indizio di felice natura (*εὐφυίας σημεῖον*, '59 *a*, 7) del poeta, in quanto equivale a saper cogliere l'analogia tra le cose. E anche nella *Retorica* egli parla diffusamente, e per concetti non soltanto formalistici, di questa *figura* (2). Se poi si ripensa a quanto di nuovo e di geniale abbiamo visto nella *Poetica*, non sembrerà esatto attribuire ad Aristotele, che così alto concetto ha mostrato della poesia, come pensiero fondamentale, che i poeti si procaccino favore col modo di dire, pur dicendo cose futili (*εὐήθη*, *Rhetor.*, 1404 *a*, 20 sgg.) (3). Alla tragedia, per esempio, che è intreccio e svolgimento di azione, visione plastica della vita umana, non può bastare, nel concetto di Aristotele, nè il metro nè la bella dizione poetica! Anzi, il *metro* stesso può non importare alla poesia.

Ma i varî concetti aristotelici or ora visti, sono assai vaghi, nè ci danno alcuna ulteriore spiegazione del fenomeno artistico. Se mai, ancora una volta, noi leggiamo in essi la connessione dell'arte col reale, specialmente là dove Aristotele insiste che il poeta tragico dovrebbe come vedersi svolgere *dinanzi agli occhi* le scene che rappresenta, e immedesimarsi coi sentimenti dei suoi personaggi, fino a ripeterne, possibilmente, anche i

(1) *Rhetor.*, III, 7, '408; *Probl.*, sez. 30, 1. Per il poeta Maraco si ricordi Timnico, di cui l'*Ione*, vedi qui p. 313. — Cfr. quanto dice il MÜLLER, II, 34 sgg.

(2) Vedi specialmente lib. III, cap. 10 e 11, dove sono addotti anche esempî omerici e discussi, così possiamo dire, più da filosofo che da retore: notevole ivi, '412 *a*, 8, la frase: *ἡ δ' ἐνέργεια κίνησις* (o *μίμησις* ?). Vedi MÜLLER, op. cit., II, 133 sgg. Vedi anche CROCE, *Estetica*, p. 501. — La giusta e acuta spiegazione ciceroniana della *metafora*, *Or.*, § 134, è, forse indubbiamente, di origine aristotelica. Aggiungo *Schol. ven.* B *ad Il.* A 481 *ἐν δ' ἄνεμος πρῆσεν κτλ. Ἀριστοτέλης* [*φησὶν ὡς*] *κινούμενα ὀνόματα γράφει ὁ ποιητής.*

(3) Vedi SÜSS, *Ethos.*, pp. 179-80; e ROSTAGNI, op. cit., p. 91 sg., al quale sembra che «la posizione di Aristotele, per pregiudizio intellettualistico, sia poco favorevole a comprendere ed apprezzare teoricamente l'arte..., tanto meno favorevole quanto più l'arte giunge a sublimi, autonome, *poetiche* affermazioni». Ma nel luogo citato il filosofo vuol riferire, come suole, da storico, che così *pareva* (*ἐδόκουν*) al pubblico e a coloro che, appunto per produrre maggiore effetto, presero a coltivare una dizione poetica, come *Gorgia*. — Vedi anche il MÜLLER, II, 132.

Digitized by Google

gesti. Perchè la mimica è imitazione intuitiva, che più facilmente commuove lo spettatore; e la vista coglie più esattamente il vero.

Importanza e limiti del concetto di mimesi.

Dunque è necessario ammettere che il concetto di mimesi, per quanto Aristotele teoreticamente lo inalzi, è senza dubbio manchevole se debba servire quale definizione dell'arte. Ma è anche vero, bensì, che il fenomeno artistico non può racchiudersi in termini di riconoscimento sicuro, nè di esatta valutazione, poichè di sua natura è infinito, via via si riplasma e arricchisce di nuove innumerevoli forme, che poi anche possono dare, esse stesse, risonanze volta a volta nuove e diverse nell'inesauribile spirito umano. Dopo lunghissimi secoli si è giunti, oggi, a concetti veramente mirabili: ma tuttora si attende, sull'arte, una parola definitiva, che non potrà mai esser detta! Quanto ad Aristotele, se il suo concetto di mimesi, da una parte, è abbastanza esteso, da comprendere sotto di sè varie e diverse forme di arte, da un'altra, invece, è così angusto da escluderne espressamente delle altre. Certo al suo ideale artistico della tragedia contribuirono, fra le altre ragioni storiche, anche gli intenti polemici contro Platone, il quale avversò principalmente le forme drammatiche, proprio in quanto sono più imitative: e a lui, Aristotele contrappose la sua nuova concezione della mimesi, secondo cui la tragedia deve essere, invece, la mimesi più eccelsa, modello artistico ideale! Ma, nonostante i più originali concetti secondo cui ne parla il filosofo, tale preferenza, esteticamente, oggi non si giustificherebbe. E nemmeno si giustifica l'esclusione della *lirica* e della *architettura*. La prima non è mimesi vera e propria, o non è la mimesi migliore, come dicemmo, perchè ha un suo oggetto intimo e chiuso nell'animo del poeta senza una πρᾶξις oggettiva, e consiste in uno svolgimento di vita del tutto interiore e personale, in cui non appare un rapporto imitativo; l'altra, consimilmente, non è mimesi, perchè, tanto nella sua ispirazione prima, quanto nel suo manifestarsi esteriore, non si può riconnettere ad una realtà che esista e viva, o che possa concepirsi esistente e vi-

Digitized by Google

vente, nel mondo che ci circonda, in un qualche modello che sia fuori della pura concezione dell'artista. La pittura, invece, e la scultura, la tragedia e l'epica, come anche la musica, per la loro intima affinità naturale coi sentimenti del nostro animo, sono, manifestamente, mimesi della vita umana o del mondo interiore ed esteriore in genere (1). Nell'età ellenistica noi vediamo che l'*epica* stessa si trasforma nell'*epillio*, che è più vivo e drammatico.

Per questo, la libertà di trasformare il reale, che Aristotele, genialmente, concede all'artista, è, così, limitata dal presupposto di esso reale, a cui l'artista deve necessariamente ispirarsi e, per lo più, attenersi, con verisimiglianza.

Per una definizione dell'arte è inadeguato, altresì, il termine τέχνη, che, lo sappiamo (2), designa anche i mestieri; coi quali è accomunata anche l'architettura, di cui or ora dicevamo. E in verità manca agli antichi una parola che significhi arte bella, nel senso moderno (3).

Che il concetto di mimesi, non ostante la più ampia visione aristotelica, non possa, nemmeno per lo stesso Aristotele, esser discriminante tra arte e non arte, noi vediamo chiaramente anche quando egli lo applica a singoli casi, in cui talora ci lascia insodisfatti. Così, giustamente, si può domandare quanto sia esatto che le storie di Erodoto, in versi, non sarebbero poesia; quando, se mai, è inutile il verso perchè già tanta arte hanno anche in prosa: il che Aristotele non ha bene avvertito, come ha fatto per i λόγοι σωκρατικοί (4). Ugualmente

(1) Vedi p. 320.

(2) Vedi qui, p. 322 n. 3.

(3) Anzi, p. es., in *Gorg.*, 503 *e*, i pittori, allo stesso modo che i costruttori di case e di navi, sono detti semplicemente δημιουργοί, considerandosi, questi mestieri, solo un portato di ordine e di simmetria.

(4) L'osservazione è già stata fatta dall' Egger e dal Susemihl, citati dal Galati-Mosella, op. cit., p. 40 sg., il quale trova la spiegazione nell' ideale aristotelico della *forma dramatica*. Il Valgimigli, *Intr.*, p. xii, dice che la proposizione aristotelica relativa a Erodoto «sarebbe assai pericoloso che fosse trasportata altrove e invertita, e non fosse intesa nel suo molto preciso e molto limitato valore».

Digitized by Google

è giusto chiedersi quale giudizio Aristotele avrebbe dato di un poeta come Lucrezio: poichè, quanto ad Empedocle, si è osservato che egli cade in contradizione con sè medesimo (1). Non ha seguìto, infatti, un criterio estetico sicuro.

Aggiungiamo che quanto egli intuisce circa la poesia, che essa, cioè, debba rappresentare l'accaduto quale semplice possibile, sembrerebbe da applicarsi ugualmente alla storia, che può essere arte anch'essa, pur riferendo il particolare. Ma poichè non si poteva, allora, concepire la *forma* come la concepiamo noi oggi, così non ha detto, senza per altro infirmare il profondo principio di *universale*, che anche la storia può esser mimesi. In realtà, secondo il suo concetto intellettualistico, la storia, rispetto all'arte, ha il torto di non vedere e di non rappresentare, come fa l'arte, l'universale immanente nella realtà (2).

(1) Vedi qui, p. 319; invece altrove lo loda chiamandolo *Ὁμηρικός*. Vedi FINSLER, op. cit., p. 36; ROSTAGNI, op. cit., p. 84. Vedi anche un'importante nota del BIGNONE, *Empedocle*, p. 319; il quale anch'egli ammette che una certa contradizione fra i due giudizi ci sia, sebbene formulati da due diversi punti di vista.

(2) Le brevi osservazioni di N. ABBAGNANO, art. cit. (vedi qui p. 306 n. 1), non sono scevre di acume, ma giungono a conclusioni negative troppo assolute. Egli erra nell'affermare che l'arte, secondo Aristotele, non abbia «alcuna funzione attiva e creativa di universalizzazione del reale, ma che permanga, come già per Platone, specchio passivo del mondo» (p. 237). La realtà contingente, per Aristotele, contiene, sì, l'universale, ma non già come un dato oggettivo siffatto che si possa, con facile immediatezza, percepire subito da chicchessia: esso, al contrario, è conquista della filosofia e dell'arte, ma non già della storia. La quale, invece, ha per suo oggetto il particolare nel suo svolgersi ed apparire più semplice ed oggettivo. Quindi l'universale, che la stessa realtà contiene in sè, occorre che sia oggetto di interpretazione e di riproduzione da parte del nostro intelletto. Ugualmente le leggi del *verisimile* e del *necessario* hanno una loro oggettiva realtà nella vita, però non sempre e in ogni qualunque contingenza agiscono e si rivelano. Ma l'arte, che ben sa indagarle, si serve appunto di esse per imprimere ai fatti che rappresenta, il significato universale che di per sè, nel loro accadere contingente e casuale, o non hanno o non dimostrano. La storia, invece, li riferisce appunto nella loro nuda e semplice oggettività cronologica. Non è poi esatto far dire ad Aristotele che: «Il piacere dell'arte è tanto più grande quanto più essa s'avvicina con maggiore esattezza agli oggetti imitati», secondo il passo '48 *b*, 19 che

Digitized by Google

Ma, per altro, non si potrebbe rimproverare al filosofo che il concetto di mimesi egli faccia servire quale unico criterio di giudizio e di confronto. Affinchè un'opera sia veramente pregevole, non basta che essa sia, comunque, mimesi; è bensì necessario che la mimesi avvenga καλῶς e risponda a certe leggi ideali che il filosofo qua e là intuisce: basti qui ricordare i suoi concetti circa l'universale, il verisimile, il necessario, il meraviglioso, l'irrazionale, gli intrecci e le soluzioni drammatiche, e via dicendo; come anche il rapporto che, pur nella *Retorica*, egli pone tra le varie espressioni linguistiche, i *metri*, e le commozioni varie che destano nell'animo umano. Si è inoltre data importanza alla geniale distinzione da lui fatta tra le proposizioni enunciative di un giudizio, espressioni del vero e del falso, e quelle, invece, che esprimono preghiere, augurî, desiderî, e simili (1). Ma altrettanto giustamente si è avvertito che ad Aristotele, come a Platone, manca il concetto del bello, che nell'estetica è fondamentale: essi, invece, sono incerti, e confondono il bello o col buono, o col simmetrico, o col ben misurato, o con altro (2).

In conclusione, Aristotele, per una parte del suo pensiero relativo all'arte è inevitabilmente legato al suo tempo; per un'altra, sia pure minore, è così profondo e geniale che precorre intuizioni moderne. Il che ci spiega come mai, dopo tanti secoli, sia tuttora oggetto di studio amoroso e di pareri discordi.

Nello studio della *Poetica*, come è necessario tener presente il carattere particolare di questo scritto, che vuol trattare espressamente dell'arte poetica (in cui rientrano anche certe forme di prosa), e non di altre arti, se non per somiglianza ed

l'Abbagnano cita: vedi, infatti, qui il cap. *L'irrazionale e l'impossibile*, p. 356 sgg. E così di altri principî teoretici che compariscono nella *Poetica*, egli non tiene il dovuto conto.

(1) *De Interp.*, IV, 16. Vedi Croce, *Probl. di estet.* (Bari, 1910), 16, 23-24, 28-29; e anche *Estet.*, p. 201.

(2) Vedi qui, p. 299 n. 2. Cfr. Zeller, op. cit., II, 2³, p. 764 *sg.*: il quale cita *Rhetor.*, I, 9. 1366 *a*, 33; II, 13. 1389 *b*, 37; e *Metaph.*, XIII, 3, 1078 *a*, 31; e altro. Vedi anche Siebeck, *Aristotele* (trad. Codignola, Palermo, Sandron), cap. VI.

Digitized by Google

incidenza; così non bisogna mai perder di vista il duplice intento e carattere che lo ispira ed informa, teorico e pratico. Inoltre, Aristotele è solito procedere per sintesi dense, con rapidi tocchi e bruschi passaggi: le sue parole sembrano, a volte, pure delibazioni d'idee, che certo egli avrà viste in una più nitida profondità. E questo nella *Poetica*, forse, in modo particolare: essa, infatti, si rivela non già quale un trattato che abbia avuto dall'autore un'elaborazione compiuta, ma un insieme di appunti, un sommario per lezioni scolastiche. Infine, Aristotele non è un pensatore dogmatico e rigido, ma un ricercatore implacabile, indefesso, che suol rivedere, quasi di pagina in pagina, il proprio pensiero.

Tutto questo occorre pensare a spiegarci la natura diversa, ora retorica ora estetica, di tante sue osservazioni, le lacune che esse lasciano aperte, le conclusioni da lui tratte senza un nesso visibile, le apparenti, o anche reali, contradizioni, sia nella *Poetica* stessa, sia tra questo e gli altri scritti.

Per il concetto particolare, importantissimo, della *mimesi*, noi dobbiamo riconoscere quello che esso ci offre di veramente nuovo e geniale, sia rispetto a Platone, quale più giusta connessione teoretica dell'arte col reale, sia, anche, quale sicuro avviamento al concetto moderno di rappresentazione intuitiva. Ma, pur segnando un gran passo, tale concetto non può non distare ancora parecchio da quello di attività creatrice, secondo una concezione moderna dell'arte.

Infatti è ancora molto lontana da Aristotele quella filosofia contemporanea per la quale il mondo è creazione del nostro spirito, è il mondo che noi stessi facciamo, unico mondo esistente; e per la quale la realtà è una cosa stessa col pensiero che pensa. Gli antichi, invece, ammettevano sempre una realtà esteriore all'uomo, il cui pensiero appunto la postula in quanto la indaga, e ne subisce, più o meno, la forza e le leggi.

L'universale di cui l'arte, secondo Aristotele, è mimesi, non vive totalmente nella interiorità spirituale dell'artista, che si crei da sè e in sè una sua propria forma di realtà, di cui possa così partecipare anche un intimo e segreto affanno, e divenire ideale nella universalità dello spirito stesso; bensì presuppone una realtà oggettiva, estrinseca all'attività di esso

Digitized by Google

spirito, il cui compito, dunque, anche nell'arte, è quello di penetrarne e di esprimerne un simbolo universale, riproducendolo in forme di eterna bellezza.

Se all'arte, secondo la *mimesi* aristotelica, la poesia lirica non è proprio del tutto estranea, ad essa manca di certo, come dicemmo in principio, la *liricità* di cui oggi si parla.

Per siffatto presupposto il mirabile concetto aristotelico è indubbiamente manchevole, quanto alla possibilità di comprendere, con una maggiore larghezza, tutto il fenomeno estetico, e di significare l'attività creatrice che sola, secondo una moderna teoria, la determina.

UMBERTO GALLI.

Digitized by Google

A PROPOSITO DI ALCUNI EPIGRAMMI GRECI DEL POLIZIANO

Fra gli epigrammi greci del Poliziano (1) desta maggior interesse quel gruppetto che si riferisce a una graziosa fanciulla, poetessa ella pure e dotta di greco, assai corteggiata da altri umanisti del tempo, Alessandra Scala (2). Non sono ivi, infatti, meri riecheggiamenti di motivi già stanchi dell'*Antologia*, come gli epigrammi su *Afrodite armata* (LV), o sull'*Afrodite anadiomene* di Apelle (LIV), o sulla *madre spartana* (XL), o peggio ancora, dilettazioni umanistiche di pessimo gusto, che, a torto, continuano a lodarsi dai nostri eruditi, come l'epigramma (3) su di un giovane ermafrodito che, essendosi arrampicato sopra un albero, cadutagli la spada, vi precipitò sopra e scivolò nel fiume, pur restando appeso con i piedi ai rami; sicchè, in conformità dei varî responsi di Ares, di Apollo, di Era, egli, nato maschio e femmina, e non pur maschio nè femmina, morì σταυρῷ, κύμασι καὶ ξίφεϊ, *cruce, fluctibus et ense*. Il Poliziano in questi giochi di bravura, in una lingua che aveva meno familiare del latino, riesce troppo inferiore a se stesso, allo squisito

(1) Su gli epigrammi greci del Poliziano, vedi, oltre l'edizione del DEL LUNGO (*Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di A. A. P.*, Firenze, 1867), GIOVANNI PESENTI, *Le poesie greche del P.*, in *Memorie del R. Ist. Lomb.*, XXIII (S. III, vol. XIV), 1915, p. 67 sg.; ANNA FUMAGALLI, *A. Poliziano*, Roma [1914]; PLINIO PRATESI, *Gli epigrammi di A. A. P.*, Fermo, 1877.

(2) Su Alessandra Scala, vedi ora il diligente studio, postumo, di G. PESENTI, in *Giornale storico della letter. italiana*, 1925 (vol. LXXXVI), p. 241 sgg.

(3) Epigr. LVII, sul quale, per la fonte umanistica (altre indirette però converrebbe notarne dell'*Antologia Planudea*) e per i giudizi che ne furono dati, vedi lo scritto del PESENTI (*Le poesie greche ecc.*), p. 73 e le note dell'ediz. del DEL LUNGO *ad loc.*

Digitized by Google

artista della *Giostra* e delle migliori canzoni a ballo, al delicato umanista che ammiriamo nelle più felici poesie latine. Ma negli epigrammi greci ad Alessandra quel suo greco di maniera e di scuola, non sempre corretto (sebbene abbia talora una voluttuosa sensualità stilistica, ignota ad altri dotti di greco del tempo suo), pare commosso talvolta da un interiore fremito e da un sentimento più spontaneo e vissuto. Non sono neppur essi gran cosa, ma si leggono con più interesse, per le risonanze di vita che vi troviamo, e qualcuno ha delicate tonalità di melanconia d'amante, onde sono fra i più spesso citati dagli studiosi del Poliziano. Ma appunto per questo è anche maggiormente singolare che nessuno, a quanto mi risulta, si sia accorto che fra questi epigrammi per Alessandra ve ne è uno, frequentissimamente ricordato, il quale in confronto degli altri esce affatto di tono, e ha un significato ben diverso da quello che traduttori e critici gli attribuiscono. Alludo al cinquantesimo epigramma dell'edizione del Del Lungo, che fra poco leggeremo. Che in esso si tratti dell'offerta di un pettine d'osso, inviato ad Alessandra dal Poliziano (1), il quale, in ricambio, la richiedeva di un gentile dono di suoi capelli, giudicò già il traduttore cinquecentesco, Giacomo Toussain, la cui versione in prosa, pubblicata nel 1519, riapparve poi nelle altre ristampe delle opere del Poliziano (2) e, per ultimo, anche in quella del Del Lungo.

La medesima interpretazione è ripetuta poi anche dai più eruditi fra gli studiosi del Poliziano, come dal Mencke (3), il quale un poco si sdegna, che con questo « sordidum et ad captandum amorem parum accomodatum munus » il nostro Angiolo rispondesse a una delicata offerta di viole da parte della fanciulla (vedi epigr. gr. XXXI), per ottenere un ri-

(1) L'offerta di un pettine era fra i motivi epigrammatici dell'*Antologia* greca, e del resto anche il Lascari dedica alla stessa Alessandra Scala un epigramma con cui accompagna l'offerta di un pettine d'avorio.

(2) Vedi la nota del DEL LUNGO a p. 171, e il PESENTI, *Le poesie greche ecc.*, p. 83. Alla ristampa del DEL LUNGO, pur tenendo presente l'edizione del Grifio, mi riferisco per le citazioni della traduzione latina nelle pagine seguenti.

(3) Vedi le sue parole, riferite dal DEL LUNGO nella nota all' epigramma.

Digitized by Google

cambio « carneae illius comae cui pectendae vile hoc instrumentum inventum sit ». E, dopo il Mencke, ancora negli ultimi scritti sul Poliziano che io conosca, la medesima interpretazione riappare, sia nel saggio del Pratesi (1), sia nello studio della Fumagalli (2), sia finalmente nella seconda edizione (che è del corrente anno) de *La donna fiorentina del buon tempo antico* di I. Del Lungo (3), il quale, dopo aver citato altri sospirosi epigrammi del Poliziano per vincere le repulse cortesi di Alessandra, aggiunge: «....E finalmente (del buon gusto poi di questa pensata lascio a Voi, Signore e Signorine, il giudizio): 'O giovinetta, gradisci per la tua chioma questo pettine d'osso: così potessi io avere i capelli del tuo bel capo'. I capelli di Alessandra Scala, come già quelli dell'Albiera sul feretro che la portava in S. Pier Maggiore, furono (questa credo che non ve l'aspettereste) recisi più tardi sulle soglie di quello stesso convento, dove, rimasta vedova del suo Greco [il Marullo], ella si fece monaca benedettina e vi morì giovanissima nel 1506» (4). L'epigramma del Poliziano è, così, chiuso dal maggior conoscitore dell'opera sua in un commosso commento, di cui, in verità, non è degno: chè troppo il malizioso umanista trasse in inganno, non so se la gentile e dotta poetessa, certo i suoi critici, anche i più eruditi. Che infatti l'interpretazione del Toussain, accettata così ciecamente, non regga, si può vedere, se la si confronti con l'originale con un po' di attenzione e con una più intima conoscenza del greco.

(1) Vedi lo scritto del PRATESI (cit. sopra), p. 33 n., ove si reca la traduzione del Toussain.

(2) Pag. 79: « [il Poliziano] le dona un pettine (di che si scandalizza il buon Mencke) chiedendo in cambio una ciocca di capelli; ma credo avesse un bell'aspettarli il povero Poliziano! ».

(3) Firenze, Bemporad [1926], p. 199.

(4) Il DEL LUNGO aveva già accolta l'interpretazione riferita sopra nell'edizione degli epigrammi già citata. Anche il PESENTI dimostra di essere del medesimo parere, non solo a quanto appare dal ricordo dell'opinione del MENCKE, in *Giorn. storico*, p. 256, ma soprattutto per quanto dice ivi a p. 253, ove osserva che il Poliziano non richiese mai Alessandra, « se non di uno scambio di complimenti in versi greci », e più sotto, ove scrive: « i versi per Alessandra sono *tutta soavità* ».

Digitized by Google

Eccoli entrambi:

Εἰς Ἀλεξάνδραν τὴν ποιήτριαν.

Δέξο τὸν ἐξ ὀστοῦ, δάμαλι (1), *κτένα τὸν τριχοτάκτην* (2),
δὸς δὲ τὸν ἐκ σαρκὸς τόν γε τριχωτὸν ἐμοί.

Ad Alexandram poëtriam.

Suscipe ex osse, o juvencula, pectinem capillorum comptorem;
da autem ex carne ipsam quidem comam mihi.

Che il Toussain non abbia colto il senso voluto nel secondo verso, avrebbe dovuto apparire già dalla stranezza di quell'espressione « *comam ipsam ex carne* » (che il Mencke ripeterà in quel suo « *carneae ipsius comae* »), per indicare i capelli — anzi una ciocca di capelli — di una giovinetta. E come le stranezze e i controsensi di una traduzione derivano quasi sempre da qualche errore di intendimento del testo, così anche qui si vede che il sostantivo *coma* non ha nulla che gli corrisponda nel testo del Poliziano, in cui al *δὸς δὲ τόν* del secondo verso si deve mentalmente supplire *κτένα*, *pectinem*, desumendolo dal verso precedente. E così è infatti; chè la traduzione del secondo verso, corrisponde al testo greco con esattezza (se pure rude e meccanica esattezza) e dà il senso voluto dall'autore, se così si traduce: « *da autem illum* (*pectinem*) *ex carne* (3), *illum quidem pilosum mihi* »; purchè si ricordi che *κτείς* greco, come *pecten* (4) latino, oltre che il significato di *pettine* (e varî altri), ha anche quello di *pube*, *pettignone*. Come si vede, siamo assai lontani dalla mite e romantica richiesta di una ciocca di capelli. Questo secondo senso salace di *κτείς* appare, in verità, rarissima-

(1) Questo uso di *δάμαλις*, per indicare una giovinetta, è una reminiscenza di un epigramma di Agazia dell'*Antologia Planudea* (vedi *Antol. Pal.*, V, 292 [291 Stadt.] v. 10).

(2) La parola *τριχοτάκτης* pare coniata dal Poliziano sul modello di *τριχοβάπτης*, *τριχοπλάστης* e simili.

(3) Nota il crudo realismo di questo *ex carne*, *ἐκ σαρκός*.

(4) Vedi Giovenale, VI, 368 sgg.:

illa voluptas
summa tamen, cum iam calida matura iuventa
inguina traduntur medicis, iam pectine nigro.

cfr. Plin., *H. n.*, XXIX, 1, 8, 26: « pectines in feminis quidem publicati », e Cels. VIII, 1, p. 506.

Digitized by Google

mente negli scritti letterari dei Greci, sebbene sia menzionato dai lessicografi antichi, come Suida e Polluce (che noi sappiamo dai *Miscellanea* essere familiari al Poliziano), dei quali il primo, s. v., scrive: *κτείς, τὸ ἐφήβαιον, καὶ τὸ τῶν τριχῶν κάλλυντρον· Καλλίμαχος·* (fr. 308 Schn.) *'οὐδ' οἷσιν ἐπὶ κτενὸς ἔσκον ἔθειραι'· καὶ αὖθις καὶ κτένα κοσμοκόμην* (1). E il secondo (Poll. II 174): *τὰ τῶν γυναικείων (αἰδοίων) — τὸ μὲν σύμπαν κτεὶς καὶ ἐπίσιον, ἡ δὲ τομὴ σχίσμα κ.τ.λ.* (2). E Suida appunto potè suggerire, con l'accenno all'epigramma di Filippo, in cui si parlava dell'offerta del pettine *κοσμοκόμης*, il doppio senso fra il *κτείς* carneo, femmineo e il *κτείς* d'osso, *τριχοτάκτης*, del primo verso. Ma certo il Poliziano trovò il significato recondito di *κτείς*, e ne ebbe in certo modo invito a servirsene in una sua poesia, in una fonte più poetica che non fosse l'arida glossa dei lessicografi, voglio dire in un voluttuoso epigramma di Filodemo che egli sicuramente conosceva, ove il nome greco del *bijou secret* stava in una artistica serie di esclamazioni di sensuale rapimento per la bellezza di un'etera latina:

Ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλωλα δικαίως
μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων,
ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου,
ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων.... (3).

Che il Poliziano conoscesse e ammirasse questo epigramma, si desume con certezza da un verso (v. 7) del suo XXVI *de auricomo puero*:

Ὦ στόμα, ὦ κόμαι, ὦ μειδίαμ' (4), *ὦ φάος ὄσσοιν,*

(1) Queste ultime parole di SUIDA si riferiscono al v. 3 dell'epigramma di FILIPPO (*Ant. Pal.*, VI, 247), che faceva parte anche della *Antologia Planudea* (che è quella conosciuta dagli umanisti), ove appunto si tratta dell'offerta di un pettine.

(2) Per gli altri lessicografi e grammatici che ricordano questo valore di *κτείς*, vedi soprattutto il commento dello SCHNEIDER al fr. 308 di Callimaco.

(3) Vedi *Antologia Palatina*, V, 132 [131 Stadtmüller]: questo epigramma faceva parte anche dell'*Antologia Planudea*.

(4) *μειδίαμα* è usato qui con arbitraria prosodia; per il primo *α* fatto breve il Poliziano pensava probabilmente alle forme di *μειδιάω* con l'*α* breve.

Digitized by Google

che evidentemente riprende il medesimo motivo dei versi di Filodemo.

Che il Poliziano ardisse inviare questi versi, con quel doppio senso così crudo, ad Alessandra che da tutte le testimonianze del tempo ci è rappresentata così pura e gentile figura di fanciulla, potrebbe parere strano ; ma, a voler congetturare, si potrebbe anche indurre dall'epigramma greco XLVIII (nel quale egli si lamenta che non solo non gli sia più concesso di vedere Alessandra, ma neppure di averne un biglietto di risposta) che la fanciulla avesse ricevuti e compresi quei versi e ne fosse sdegnata. Del resto chi conosce il '400, non si stupisce troppo di questi contrasti di sentimentalità fine e di sensualità salace e brutale. Poeti e artisti assumevano e vivevano altrettante anime e vite quante erano le esperienze letterarie a loro familiari: e come nella poesia volgare passavano dalla spiritualità di un sonetto petrarchesco o di una lauda religiosa alla sensualità, non di rado oscena, delle canzoni a ballo o dei canti carnascialeschi, così il Poliziano si credeva concessa nei suoi epigrammi ispirati dall'*Antologia Planudea*, indifferentemente la greca grazia melanconica di Asclepiade e di Meleagro, come la scurrilità romana opaca e grossa di Rufino. E in verità egli che amava

qualche motto
che vi sia misterio sotto
ch' io lo sappia interpretare,

questa volta, più che la sua felicità espressiva di artista, rivelò quell'ardore carnale che lo assaliva a volte frenetico e che lo condusse a morte. Ben più fine era stato in artistici giochi di allusioni voluttuose nella ballata:

In mezzo d'una valle è un boschetto,
con una fonte piena di diletto,

o (negli stessi epigrammi greci ad Alessandra) in quel suo delicato lamentarsi che la fanciulla gli inviasse solo fiori e fronde, solo accennando con la parola *frutto* al dono ambito.

Ad ogni modo bisogna accettare questa sua cruda sincerità di umanista come documento non d'arte ma di vita, ed evitare ormai di ricadere, alludendo a questi versi o citandoli, in

Digitized by Google

un errore di cui certo il Poliziano riderebbe, se sapesse accompagnato il suo distico da patetici commenti o da romantiche interpretazioni, che erano così lontane dal suo pensiero quando lo scrisse.

Quanto alla traduzione latina del Toussain, che è la prima cagione dell'errore poi perpetuatosi: essa ha certo, in generale, pregi di esattezza; ma non manca di altre mende, non ancora rilevate, ch'io sappia, e che andrebbero corrette; ad esempio, nell'altro epigramma di un solo distico ad Alessandra, a cui accennai sopra (ep. XXXII):

καρπὸν ἐμοὶ ποθέοντι, σὺ δ' ἄνθεα φύλλα τε μοῦνον
δωρῇ, σημαίνουσ', ὅττι (1) *μάτην πονέω.*

il Toussain traduce:

Fructum mihi cupienti tu vero flores foliaque solum
das: denotant (2) quod frustra laboro.

Ma è certo che *σημαίνουσ'* non va inteso quale elisione di *σημαίνουσι* (*denotant*) (3), ma di *σημαίνουσα* (*denotans*), sia perchè il verbo plurale non si accorda con i due soggetti neutri *ἄνθεα φύλλα τε*, sia perchè l'epigramma ne acquista grazia (chè è così proprio la donna amata a far comprendere al poeta la vana sua passione), e regolarità e scioltezza il costrutto generale; vedi del resto anche l'epigramma seguente ove nei due versi è precisamente lo schema corrispondente: *Φύλλα διδυῦσ' ἐράοντι.... ἐπαγγέλλῃ σῆς ἔαρ ἡλικίης*. E nel pentametro di quest'ultimo epigramma (*αὐτὸ ἐπαγγέλλῃ σῆς ἔαρ ἡλικίης*), dove tutte le edizioni che ho viste hanno *αὐτό*, e il Toussain traduce *ipsum*, non si dovrà supporre un errore, di *αὐτό* per *αὐτῷ*, chè *αὐτῷ* sarebbe opportuno non solo per la metrica, e tradurre *ipsi*?

(1) Lo *ὅτι* dell'edizione del DEL LUNGO è evidente errore di stampa cfr. epigr. LV, 3.

(2) *Denotant* è la lezione che si legge anche nelle altre edizioni, oltre quella del DEL LUNGO, che ho confrontate.

(3) Metricamente l'elisione al fine del primo membro del pentametro greco non è sempre evitata neppure dai poeti greci più ambiziosi di perfezione formale, come Callimaco (vedi epigr. XXX, 6; LXII, 6 Wil.; fr. 147; 175).

Digitized by Google

Altrove, nell'epigramma V, al Buoninsegni, il quarto distico:

Νύμφας τ' ἰοφόρους θέλγων πολυδενδρέῳ ὕλῃ,
γλώττης τ' ἠδὲ λύρης ἄμβροτον ᾆσμα χέεις.

è tradotto così dal Toussain:

Nymphasque violiferas (1) mulcens arborosa sylva,
linguaque et lyra immortale carmen fundis.

Ora *ἰοφόρος* non si trova usato dagli antichi, a quanto appare dai lessici, se non come composto di *ἰός veleno*, nel senso di apportatore di veleno (2) (da Oppiano, *C.* III 433); senso che qui non può ammettersi: chè però il Poliziano l'usasse come composto di *ἴον viola*, credo si debba escludere, non solo perchè sarebbe strano questo epiteto *ἰοφόρος* (*violifer*) invece di *ἰοστέφανος* o simile (e infatti neppure in latino si trova l'epiteto corrispondente *violifer*), ma anche perchè sarebbe prosodicamente errato; chè *ἴον* ha la prima breve (3), mentre qui occorre la lunga. *Ἰοφόρος* deve dunque intendersi come composto di *ἰός saetta*, che ha appunto la prima sillaba lunga. Ed è allora epiteto che conviene benissimo alle Ninfe saettatrici, le compagne di Artemide, *ἰοχέαιρα*, la dea della caccia, che è detta *τοξοφόρος* da Omero e da Aristofane; e il composto *sagittifer* è comune in latino, onde si capisce che per analogia di esso abbia usato il Poliziano il suo *ἰοφόρος*.

Nell'epigramma LV, sulla Afrodite armata, il terzo distico:

ἀλλ' οὐκ ἐς δᾶριν θωρήσσομαι· ὅπλα δ' Ἄρηος
ἐνδύομ', ὥς κ' Ἄρης ἐκλελάθοιτο μάχας,

(1) Anche il BARTH, nella sua versione metrica, traduce secondo il senso dato al vocabolo dal TOUSSAIN (*Interea Nymphas* VIOLIS *veneratus* AMICAS). Pure il PESENTI, *Le poesie ecc.*, p. 82 n., interpreta come il Toussain, attribuendo consciamente un errore di prosodia al Poliziano, il quale invece ben conosceva la quantità di *ἴον*: vedi qui sotto n. 3.

(2) Non « apportatore di saette avvelenate », come intende il PESENTI, che pare confonda, nel passo di Oppiano, *ἀσπίς* aspide, serpente con *ἀσπίς* scudo.

(3) Naturalmente anche il POLIZIANO nell'epigr. XXX considera breve la prima sillaba di *ἴον*: *ὠχρὸν ἴον πέμπεις.*

Digitized by Google

è tradotto dal Toussain:

> Sed non ad pugnam armor: arma autem Martis
> induor, ut etiam Mars obliviscatur pugnae.

Ma il *κ'* del secondo verso non è certamente una forma elisa per *καί*, invece della regolare crasi, ma *κε* (*ἄν*): cfr. infatti, per es., Odiss. *β*, 53 *ὥς κ' αὐτὸς ἐεδνώσαιτο θύγατρα*. E lo si vede benissimo dal senso, perchè qui *anche* non ha a che fare: Afrodite infatti non aveva bisogno di dimenticare essa pure la pugna; mentre veste le armi perchè se ne dimentichi Ares, trovando in Afrodite la stessa Afrodite e le armi (1).

Un piccolo ulteriore commento credo meritino anche i vv. 11 sgg. dell'epigramma greco di Alessandra in risposta al Poliziano, che appare nelle edizioni polizianee, epigramma in cui la fanciulla, per ricambiargli il complimento fattole:

> *ἧς περὶ σωφροσύνης τ' εἴη Χαρίτεσσι θ' ἅμιλλα* (2),
> *τῇ καὶ τῇ ταύτην ἀντιμεθελκομέναις* (3),

scrive al poeta (v. 11):

> *ἄστρα, φύσις δ', ἀριθμοί, ποιήματα, κύρβις, ἰατροί*
> *Ἀλκείδην καλέει σ' ἀντιμεθελκόμενα.*

(1) Così pure nell'epigramma LI, v. 2, la traduzione del Toussain, *multiforem strepitum*, per *πολύθρουν κέλαδον* va corretto in *multisonum strepitum*: nel XXX *κάλλος ἀκήρατον* non è *pulchritudo immortalis*, chè tale senso non ha *ἀκήρατος*, e sarebbe qui strana esagerazione, ma *pulchritudo sincera* (*ἀφελής*) senza pompa e falsità di ornamenti, come appare dalle parole seguenti del distico (cfr. XXIX *ἦθος ἀκήρατον*). In questo stesso senso si trova *κάλλος ἀκήρατον* in Kaibel, *Epigr. graec.*, 174. In epigr. VII 11, *ἀλαόν* dubito forte sia tradotto giustamente con *vagum*, chè tale senso non ha in greco, mentre credo che il Poliziano, studioso degli scritti dei medici antichi e di Galeno, desumesse il significato di *ἀλαός* *invisibile* dal lessico ippocrateo di Galeno; del resto tale significato era facilmente desumibile da quello di *caecus*, dietro la suggestione del medesimo senso che vien prendendo lo stesso vocabolo *caecus*.

(2) In questo verso il valore del doppio *τε* non è ben reso nè dal Toussain, nè dai traduttori moderni. Anche il Pesenti traduce in malo modo (*Giorn. stor.*, p. 254): « Onde fra *Sapienza* e le Cariti è dolce contesa, chè quella e queste punge della bella desio (!) ».

(3) Il Poliziano aveva certo a mente il pentametro di un epigramma di Paolo Silenziario contenuto nell'*Antologia Planudea* (*Antol. Pal.*, X, 74) *τῇ καὶ τῇ θαμινῶς ἀντιμεθελκόμενος*.

Digitized by Google

Questo distico si interpreta infatti intendendo che qui Alessandra chiami il Poliziano Alcide, perchè tal nome si dava al Poliziano quale Ercole dell'erudizione (1), il distruttore dei mostri che deturpavano le opere classiche. E sta bene; solo che, per intendere a pieno il senso del distico e il rapporto con quello di Alessandra, bisogna ricordare l'apologo di Prodico (2), su Ercole conteso a gara dalle due donne allegoriche, la *Κακία* e l'*Ἀρετή*, come qui il Poliziano, il nuovo Alcide, sarebbe conteso dalle varie Scienze.

In queste noterelle non ho avuto l'intendimento di fare una compiuta disamina degli errori della traduzione del Toussain e delle interpretazioni difettose dei critici, ma solo voluto additare alcune delle mende che mi sono cadute sott'occhio; e soprattutto richiamare l'attenzione degli studiosi su queste poesie greche del Poliziano, che, per gli errori che vi lasciò l'autore stesso e quelli che vi si aggiunsero poi, sono in condizioni veramente miserevoli, e attendono chi ne dia un'edizione critica, riprendendo il proposito che ebbe il Pesenti. Accennare qui a particolari errori del testo che appariscono in tutte le edizioni, è prematuro, perchè occorrerebbe un ampio studio della poesia greca del Poliziano e degli altri umanisti, per renderci conto, entro i limiti del possibile, di quali fossero le loro effettive capacità tecniche nella versificazione e nello stile greco.

Firenze, Marzo 1926.

ETTORE BIGNONE.

(1) Vedi infatti il DEL LUNGO nell'edizione *ad. l.* e in *La donna ecc.*, p. 198, e il PESENTI, loc. cit., p. 255 ecc.

(2) Vedi SENOFONTE, *Mem.*, II, 1; CIC., *De off.*, I, 3, 118.

Digitized by Google

LA SVALUTAZIONE DELLA MONETA DI BRONZO TOLEMAICA

Il B.G.U. VII 1532 ci fornisce ora la prova che la dramma di rame tolemaica prima di giungere al corso di 500 circa della dramma d'argento, che ebbe dalla fine del II sec. av. Cr. sino al II sec. d. Cr., fu soggetta a svalutazioni successive. Nel B.G.U. VII 1532 (l. 12) 308 artabe di grano e (l. 13) 250 artabe di grano sono vendute rispettivamente a 155 e 180 dramme di rame l'una. Il totale dei prezzi delle artabe, cioè talenti 15 e dramme 2740 di rame, alla l. 14 è ragguagliato a 12 *μναῖῆα* e 300 dramme di rame, per cui, calcolando il *μναῖαῖον* d'oro a 104 dramme d'argento (cfr. P. Edg. 59), si deduce che la dramma d'argento tolemaica nel B.G.U. 1532 era ragguagliata a 70 dramme di rame circa.

Questo dato, che, a mia notizia, non trova corrispondenti in dati analoghi, è senza dubbio esatto. Infatti i prezzi del grano di 155 e 180 dramme di rame, i quali al corso di 70 della dramma di rame verrebbero a corrispondere in argento a 2 dr. 1 ob. e 2 dr. $3\,^1/_2$ ob. circa, si accordano coi prezzi del grano in Egitto nel III secolo (vedi Angelo Segrè, *Circolazione monetaria e prezzi ecc.*, pp. 100-101, ai quali dobbiamo ora aggiungere i prezzi dell'artabe di grano del P. Edg. 65 l. 78 e l. 80 $1\,^1/_5$ dramma, P. Gradenwitz 5 (230-29) 1 dramma e 4 oboli di rame, p. Frib. 34 (173-72) 1 dr. e 3 oboli), i quali oscillano sulle 2 dramme nel III sec. av. Cr. e salgono ad una media di circa 3 dramme nel I sec. av. Cr. Anche gli altri dati dei B.G.U. VII tolemaici relativi ai prezzi delle merci armonizzano tutti con quelli del B.G.U. VII 1532. I prezzi del vino di 400 dr. di rame per ceramio nel B.G.U. 1501, di 500 dr. di rame nel B.G.U. 1506, 1520,

Digitized by Google

1537, di 600 dr. di rame nel B.G.U. 1545, di 900 dr. di rame nel 1516 corrispondono, con un cambio della dramma d'argento a 70 dr. di rame, rispettivamente a 5 $^5/_7$, 7 $^1/_7$, 8 $^4/_7$, 12 $^6/_7$ dramme d'argento, e cioè a un prezzo del vino misurato in moneta d'argento assai vicino a quello praticato nella prima metà del III sec. e un poco più alto di quello praticato fra la fine del II e il principio del I sec. av. Cr. (vedi A. Segrè, op. cit., pp. 29 e sgg. e 134-136).

I prezzi di un metreta sulle 325-300 dramme di rame nei B.G.U. 1561 e 1562 farebbero supporre che, se il ceramio era di 6 *choes*, il metreta fosse di 4 o 5 *choes* circa. I prezzi del seme di lino di 340 dr. per artaba nel B.G.U. 1523 (cfr. A. Segrè, op. cit., pp. 150-151), delle cipolle di 110 dr. per artaba pure nel B.G.U. 1523 (op. cit., pp. 148-149) ecc., si accordano tutti con un cambio della dramma d'argento con 70 circa di rame.

Dal corso della dramma d'argento di 70 dr. di rame a quello della dramma d'argento di 500 dr. si passa per gradi intermedi. Negli U.P.Z. 91, 92, 93, 96 (vedi Wilcken, U.P.Z. p. 409), in una serie di conti del Serapeum di Memfi i prezzi del grano, assai numerosi, danno un prezzo medio di un'artaba di grano di 300 dramme di rame circa negli anni 159-158 av. Cr.; per cui ora, sull'autorità del B.G.U. VII 1532, possiamo ritenere per certo che 300 dramme di rame nel 159-158 av. Cr. corrispondessero effettivamente a 2 o 3 dramme d'argento. Riassumendo: la dramma d'argento che era quotata alla fine del III secolo a 70 dramme di rame, alla metà del II secolo era salita a 100-150 dramme circa e alla fine del II sec. av. Cr. a 500 dramme di rame circa. A questo corso è stata poi stabilizzata, perchè le oscillazioni che essa subisce più tardi, non denotano una tendenza ad una quotazione in rame più elevata.

Heichelheim (B.G.U. VII p. 274 add. p. 14), basandosi sui dati monetari, ha creduto di poter attribuire al regno del Filopatore gli ostraka tolemaici che gli editori assegnavano al III sec. av. Cr. A mio avviso invece gli ostraka datati cogli anni di regno 13, 15, 16, 17 e 18 sarebbero da attribuire

Digitized by Google

agli anni 13-18 dell'Epifane e cioè agli anni 193/92-188/187 av. Cr.

La datazione degli ostraka non anteriore al Filopatore mi pare sufficientemente dimostrata dall'Heichelheim, per cui gli ostraka dei B.G.U. VII non possono essere attribuiti che al Filopatore o all'Epifane e non ai Tolemei posteriori, anche perchè non lo consentirebbero le date indicate con un solo anno di regno.

I dati monetari dei B.G.U. VII possono essere ora valorizzati confrontandoli con altri della fine del III sec. e il principio del II, dai quali potremo ricavare le quotazioni, sia pure approssimative, della dramma d'argento in dramme di rame in un periodo in cui la dramma di rame subisce una rapida svalutazione.

Nel gruppo delle locazioni dei B.G.U. VI 1262 (216-15), 1264 (215-14), 1265 (214-13) la penale per il mancato pagamento di un'artaba di grano ascende a 10 dramme di rame, mentre nel mutuo del B.G.U. VI 1278 (215-14) la stessa penale è fissata a 4 dramme di rame per l'olyra. Nel B.G.U. VII 1266 (203-2) ll. 27-28 la penale per il mancato pagamento di un'artaba di olyra è di 20 dramme di rame, che farebbero calcolare il prezzo penale di un'artaba di grano a 50 dramme di rame, dato il rapporto di 2 a 5 fra il valore dell'olyra e quello del grano (Angelo Segrè, op. cit., p. 24). Nel P. Amh. 43 (173) l. 12 in un mutuo di grano il prezzo penale di un'artaba di grano è di 500 dramme di rame, nel B.G.U. VI 1271 del tempo del Filometore (l. 8) di 1000 dramme di rame.

Nei documenti del III secolo la penale per il mancato pagamento di un'artaba di grano è per lo più di 4 dramme d'argento, alla fine del II sec. per lo più di 3000 dramme di rame che corrispondono a 6-7 dramme circa d'argento col corso della dramma d'argento di 500-450 dramme di rame (vedi A. Segrè, op. cit., pp. 100-101). Calcolando per semplicità a 5 dramme d'argento il prezzo penale di un'artaba di grano fra la fine del III secolo e la prima metà del II, possiamo ricavare le seguenti quotazioni progressive delle

Digitized by Google

dramme d'argento in dramme di rame: 1 dr. d'argento = 2 dr. di rame (216-213) nei B.G.U. VI 1262, 1264, 1265, 1278, 1 dr. d'argento = 10 dr. di rame (203-2) B.G.U. VI 1266, 1 dr. d'argento = 70 dr. di rame nei B.G.U. VII (193/92-188/87), 1 dr. d'argento = 100 dr. di rame nel P. Amh. 43 (173), 1 dr. d'argento = 150 dr. di rame negli U.P.Z. del 159/58, 1 dr. d'argento = 200 dr. di rame nel B.G.U. VI 1271 dell'età del Filometore, 1 dr. d'argento = 450-500 dramme di rame dal 120 circa av. Cr. sino al II sec. d. Cr.

Non è chi non veda l'importanza di questi dati per lo studio della circolazione tolemaica e di riflesso per la conoscenza dell'economia e della finanza dei Tolemei.

La moneta di rame tolemaica della prima metà del III secolo, come è noto (vedi A. Segrè, *Metrologia e circolazione monetaria ecc.*, pp. 271-73), in alcuni casi determinati era cambiata con disaggio in moneta d'argento. Un fenomeno analogo si riscontra ancora nei B.G.U. VII.

Il corso della valuta di rame con quella d'argento era stabilito nei B.G.U. VII, poniamo a 70, ma in alcuni casi, quando ad es. si trattava di pagamenti da effettuarsi in argento di privati verso lo Stato, sembra fosse stabilito un aggio dell'argento sul corso alla pari del rame. Nel B.G.U. 1562, relativo al pagamento dell'imposta dell'*ἕκτη* e dell'*ἐπαρούριον*, ad esempio, il rame soffre un disaggio sull'argento del 13 %.

I documenti della fine del II sec. e del principio del I sec. av. Cr. non presentano casi analoghi di aggio dell'argento sul rame.

L'importanza dei dati dei B.G.U. VII è fondamentale per la storia della moneta tolemaica, perchè i dati dei quali sinora disponevamo, non ci avrebbero permesso di affermare così decisamente che ai corsi della valuta di rame tolemaica della fine del II sec. av. Cr. si era giunti attraverso ad una svalutazione progressiva della dramma di rame.

Sarebbe ora opportuno vedere se lo studio numismatico della moneta di bronzo tolemaica porti luce sui problemi relativi ai corsi della valuta di rame tolemaica nel III e II sec. av. Cr.

Angelo Segrè.

Digitized by Google

CALLIMACO, *Hymn.* III 120 sgg.

Nell'inno ad Artemide Callimaco, dopo aver narrato distesamente, secondo è tradizione dei proemi omerici, com'ella venisse in possesso de' suoi attributi, passa a incalzare la dea con domande rapide, a ognuna delle quali segue una risposta altrettanto fantastica quanto la domanda (1), atta ciascuna a trarre d'inganno gli interpreti troppo creduli, che prendono sul serio l'*ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω*. L'ultima domanda suona (v. 119) *ποσσάκι δ' ἀργυρέοιο θεὴ πειρήσαο τόξου ;* E il poeta si risponderebbe da sè secondo le edizioni del Wilamowitz, anche secondo l'ultima del 1925:

πρῶτον ἐπὶ πτελέην, τὸ δὲ δεύτερον ἦκας ἐπὶ δρῦν, 120
τὸ τρίτον αὖτ' ἐπὶ θῆρα. τὸ τέτρατον οὐκέτ' ἐπὶ δρῦν,
. . . . . .
ἀλλά μιν εἰς ἀδίκων ἔβαλες πόλιν, οἵ τε περὶ σφέας
οἵ τε περὶ ξείνους ἀλιτήμονα πολλὰ τέλεσκον,
σχέτλιοι· οἷς τύνη χαλεπὴν ἐμμάξεαι ὀργήν.

E seguita ancora per quattro versi, descrivendo le sventure della città colpita da Artemide.

Dallo Schneider in poi segnan lacuna dopo il verso 121. E certo pare strano che il poeta, dopo che ha detto che la dea lanciò il dardo per la terza volta contro una fiera, si rifaccia poi dalla seconda: « la quarta volta non più contro una quercia ». E si attende davvero che all'*οὐκέτ' ἐπὶ δρῦν* seguisse *οὐκέτ' ἐπὶ πτελέην ἦκας βέλος, οὐκ ἐπὶ θῆρα*, come congetturò il Meineke. Ma le difficoltà di questo passo non si eliminano così facilmente. Dei dardi lanciati dalla dea come dei peccati de' cittadini puniti si parla, com'è naturale,

(1) Vedi per tutto ciò WILAMOWITZ, *Hellenistische Dichtung*, II, 55 e sgg.

Digitized by Google

in preteriti: *πειρήσαο, ἦκας, ἔβαλες, τέλεσκον*. Perchè mai il poeta passerà a un tratto al futuro: *σχέτλιοι· οἷς τύνη χαλεπὴν ἐμμάξεαι ὀργήν*? e che senso ha mai di minacciare loro l'ira della dea, quando essa li ha già nel passato rovinati, parrebbe, una volta per sempre? E altrettanto strano è che gli effetti delle frecce della dea siano subito dopo quel verso descritti particolareggiatamente in presenti:

125 *κτήνεά φιν λοιμὸς καταβόσκεται, ἔργα δὲ πάχνη,*
κείρονται δὲ γέροντες ἐφ' υἱάσιν, αἱ δὲ γυναῖκες
ἢ βλητὰ θνήσκουσι λεχωίδες ἠὲ φυγοῦσαι
τίκτουσιν τῶν οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη.

Il rimedio consiste per buona parte, secondo me, nell'interpunzione. Bisogna tornare a quella che usava prima del Wilamowitz, mettendo punto fermo dopo *τέλεσκον*, facendo cioè del verso 124 un membretto a parte: *σχέτλιοι οἷς τύνη χαλεπὴν ἐμμάξεαι ὀργήν*: « Infelici coloro sui quali tu lascerai il segno della tua ira! ». Ma rimane ancora singolare che dal futuro si passi al presente, se pure quell' *ἐμμάξεαι* è davvero un futuro. Segue un periodo che alla descrizione dei malanni della città invisa ad Artemide oppone il fiorire di quella a cui essa sorride propizia:

οἷς δέ κεν εὐμειδής τε καὶ ἵλαος αὐγάσσηαι,
κείνοις εὖ μὲν ἄρουρα φέρει στάχυν, εὖ δὲ γενέθλη
τετραπόδων, εὖ δ' ὄλβος ἀέξεται,

e così di seguito per altri cinque versi e mezzo. I due periodi, che si corrispondono per il senso, sono anche simmetrici, e la simmetria appare subito più precisa, appena si osservi che *ἐμμάξεαι* può essere, invece che un futuro, un congiuntivo dell'aoristo sigmatico con vocale breve. Esempi di tali congiuntivi in Apollonio, il Rzach (1) ne ha segnati nove del tutto certi, oltre qualch'altro discutibile. Si desidera quell'*ἄν* o quel *κεν* che non manca nel passo parallelo? Senza che ci confondiamo a cercare altrove, basterà rimandare al

(1) *Grammatische Studien zu Apollonios* (in *Wiener Sitzungsberichte*, 1878), p. 574.

Digitized by Google

v. 10 dell'inno ad Apollo: *ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος· ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς ἐκεῖνος.*

Rimane enigmatico perchè il Wilamowitz, che non suole procedere a caso, abbia murato l'interpunzione consueta. Forse perchè egli si è ricordato di periodi omerici come *B* 111 (= *I* 18) *Ζεύς με μέγα Κρονίδης ἄτῃ ἐνέδησε βαρείῃ, σχέτλιος, ὅς πρὶν μέν μοι ὑπέσχετο καὶ κατένευσεν* e così via, oppure *γ* 160 *Ζεὺς δ'οὔ πω μήδετο νόστον, σχέτλιος, ὅς ῥ' ἔριν ὦρσε κακὴν ἔπι δεύτερον αὖτις*, dove *σχέτλιος* sta così, parenteticamente, tra la principale e una relativa, in principio di verso. Ma già nell'*Odissea* (*μ* 21) un discorso di Circe comincia:

σχέτλιοι οἳ ζώοντες ὑπήλθετε δῶμ' Ἄϊδαο,

che è esempio molto simile al nostro luogo. E si può anche ricordare un verso dell'*Hyla* teocriteo (v. 66), nel quale *σχέτλιοι* comincia del pari un periodo:

σχέτλιοι οἳ φιλέοντες, ἀλώμενος ὅσσ' ἐμόγησεν
οὔρεα καὶ δρυμούς, τὰ δ' Ἰάσονος ὕστερα πάντ' ἦς,

dove il poeta si è forse ricordato del passo dell'*Odissea*, quantunque abbia poi foggiato il periodo diversamente.

GIORGIO PASQUALI.

Digitized by Google

Digitized by Google

PRINCEPS : PRIMIGENUS.

J. B. Hoffmann in una recensione assai benevola del mio lavoro *Adattamento e distinzione nella fonetica latina*, pubblicato in *Gnomon*, 1926, osserva, a p. 42, che queste due forme di composizione nominale non possono esser paragonate, perchè « primigenus » è attestato soltanto a partire da Lucrezio, e quindi intercede fra esse un rapporto non di parallelismo ma di successione. Sta di fatto però che lo stesso ragionamento può esser fatto con « primigenius ». *Primigenia* è parola ben nota, è attributo della XXII legione nell'età imperiale, ma anche della dea Fortuna particolarmente venerata a Preneste (cfr. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* [2], p. 259 sg.). Là noi la troviamo attestata nella forma letteraria (*CIL* XIV 2862, 2868, 2989 ecc.), e in quella preletteraria (*CIL* XIV 2863) :

Fortuna Diovo filea primocenia.

Il contrasto di due tipi morfologici di composizione nominale non si fonda così solo su due forme diverse nel tempo; ma può essere in modo attendibile considerato già in atto in età anteriore ai fatti di apofonia latina.

GIACOMO DEVOTO.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE DEL VOLUME.

G. PERROTTA	– Studi di poesia ellenistica. I-III	pag.	5
E. BIGNONE	– Una dottrina eraclitea in Orazio (*Epist.* I 12 v. 19	»	69
H. H. PAOLI	– In *Alcibiadem alterum*, p. 140 c-d	»	77
G. FURLANI	– Un frammento di Pisandro da Camiro. . .	»	79
A. SEGRÉ	– Una nuova misura palestinese nel *P. Edgar* 71	»	83
G. PERROTTA	– Studi di poesia ellenistica. IV-IX.	»	85
U. GALLI	– La mimesi artistica secondo Aristotele. . .	»	281
E. BIGNONE	– A proposito di alcuni epigrammi greci del Poliziano.	»	391
A. SEGRÉ	– La svalutazione della moneta di bronzo tolemaica	»	401
G. PASQUALI	– Callimaco, *Hymn.* III 120 sgg..	»	405
G. DEVOTO	– *Princeps*: *Primigenus*	»	409

Digitized by Google

FINITO DI STAMPARE IN FIRENZE
NELLA TIPOGRAFIA « ENRICO ARIANI »
IL IV GENNAIO MCMXXVII

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PA9
.S93
h.S

Digitized by Google

Digitized by Google

ALF Collections Vault
3 0000 092 259 138